

تاريخ الموسيقى العربية

السلم الموسيقي - الإيقاع - الآلات

الدكتور صبحي أنور رشيد





مخطوطة من القرن الرابع عشر الميلادي





مؤسسة باڤاريا للنشر والإعلام - ألمانيا الإتحادية

تاريخ الموسيقى العربية

السلم الموسيقي - الإيقاع - الآلات

الدكتور صبحي أنور رشيد

الطبعة الأولى
١٤٢٠ هـ ـ ٢٠٠٠



مؤسسة بافاريا
SKD Bavaria Verlag & Handel GmbH



الإهداء

إلى كل فنان عربى أصيل

أهدى من ديار الغربة

كتابى (تاريخ الموسيقى العربية)

إنه قمة إنتاجى العلمى فى البحث والتأليف

نعم ، إنه القمة فى المرحلة الأخيرة من عمرى

وقبل أن يشق رمسى ، كما قالت الخنساء

وخير المخلفات المؤلفات.

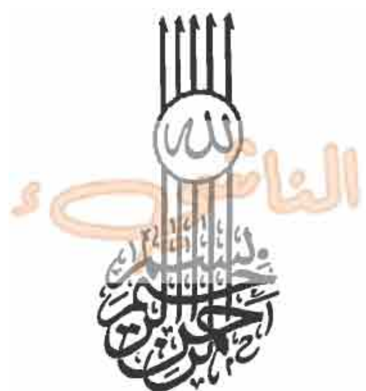
وأخيراً أتغنى بالبيت التالى

واذكرونى مثل ذكراى لكم رب ذكرى قربت من نزحا

الدكتور صبحى أنور رشيد

المدير والأستاذ الأسبق فى

معهد الدراسات النغمية العراقى



محتويات الكتاب

القسم الثالث
الإيقاع العربى

القسم الرابع
الآلات الموسيقية

القسم الخامس

آلات النفخ

القسم السادس

آلات النقر

القسم السابع
التأثير والتأثر

كلمة الناشر

بسم الله الرحمن الرحيم

أعتقد أن تاريخ الموسيقى العربية ليس من الموضوعات التى ينشب حولها الخلاف وإنما يحدث ذلك حول الاستعمال

يذكرنى ذلك بما قيل فى حق الشعر حيث قال عنه قوم إنه من مزامير الشيطان ، وقال آخرون إن من الشعر لحكمة

وعندما دخل أبو بكر ﷺ على رسول الله ﷺ ووجد عنده جاريتين تغنيان قال: أمزمار الشيطان ببيت رسول الله ؟! قال له الرسول ﷺ « دعهما يا أبا بكر فإننا فى يوم عيد ، حتى يعلم يهود أن فى ديننا فسحة ».

فالأداة شىء والاستعمال شىء آخر شأن كل مباح ، فسوء الاستعمال هو الذى ينعت بمزمار الشيطان ؛ ولذلك لم يكد يصلنى خطاب أخى د / صبحى أنور رشيد يسألنى عن استعدادى لنشر كتابه حتى بادرت بالرد عليه قائلا إننى أرحب بذلك لسببين

أولاً : لأنه حول موضوع تاريخ الموسيقى العربية

وثانياً : لأننى من الذين يؤمنون أن الأنغام أو الموسيقى بالمصطلح الحديث هى من نعم الله على الإنسان ، إذا لم تشغل عن طاعة ولم تدع إلى معصية ؛ لذلك دعمت ترحيبى بنشر الكتاب بإرسال مجموعة من المحاضرات التى ألقيت من كبار العلماء فى الندوة الأولى للتأصيل الفقهى لقضايا الفن فى جدة فى فندق «درة العروس » فى الفترة من ٩ ـ ١ رمضان المعظم ١٤١٩ هـ الموافق ٢٦ ـ ٢٧ ديسمبر ١٩٩٨م .والتى دعا إليها الشيخ صالح كامل

حيث كان لى حظ حضور هذه الندوة التى اشترك فيها بأبحاث قيمة الدكتور/ يوسف القرضاوى ، والدكتور / محمد عمارة ،والدكتور / حسين حامد ، والدكتور/ عبد القادر طاش ، والأستاذ / أمين حسن عمر وزير الدولة بوزارة الثقافة والإعلام بالسودان،والدكتور / عبد الله سيف ، والدكتور / وليد سيف ،

والدكتور / عبد الستار أبو غدة ، والدكتور / عبد العزيز بن حمد المشعل ، لكى يثرى بحثه بأبحاث هؤلاء العلماء حول حدود الحلال والحرام عند استعمال هذه الآلات ، وفى قضية السماع والغناء بصفة عامة

فرد علىَّ قائلاً إنه سيفرد لهذا الغرض كتابا جديداً تحت عنوان تاريخ الغناء العربى وستحين عندئذ الفرصة للاستفادة من هذه الأبحاث ـ إن شاء الله

عبد الحليم خفاجى

المقدمة

لم يكتب تاريخ الموسيقى العربية بعدُ كتابة علمية موضوعية طبقاً لمستوى البحث العلمى الحديث السائد فى الوقت الحاضر؛ إذ من الملاحظ أن الكتب والدراسات الأجنبية الخاصة بتاريخ وحضارة الفترة التى أعقبت سقوط بابل فى سنة ٥٣٩ قبل الميلاد على يد الفرس الأخمينيين قد ركزت على الحضارة الفارسية وأثرها فى الحضارة العربية، ومنها الموسيقى حيث صورتها وكأنها فارسية ، ونسبت للفرس الكثير من الابتكارات والإنجازات فى الموسيقى النظرية والآلات الموسيقية.

وتركت هذه الكتب وراءها سكان البلاد الأصليين فى العراق القديم ووادى النيل وبلاد الشام وما لهم من تراث موسيقى أصيل وسحيق فى القدم وإضافة إلى ما تقدم ذكره فإن مؤلفى هذه الكتب الأجنبية قد ألصقوا تهمة (البداوة) بالإنسان العربى أينما كان ، كما قاموا بتعميم تعبير (الجاهلية) الوارد فى القرآن الكريم على جميع نواحى الحياة والجوانب الحضارية للعرب ومنها الموسيقى.

وبجانب هذه الكتب صدرت كتب ودراسات أجنبية كتبت بروح علمية وموضوعية حول تاريخ الموسيقى العربية، إلا أنها قد أصبحت قديمة لا تنسجم ومستوى نتائج البحث الموسيقى الحديث السائد فى الوقت الحاضر ولعل الكتاب الرائد فى هذا الموضوع هو كتاب هنرى جورج فارمر الصادر باللغة الإنكليزية سنة ١٩٢٩م والذى ترجمه للعربية دكتور / حسين نصار سنة ١٩٥٦م بعنوان:(تاريخ الموسيقى العربية) ، ثم ترجمه فيما بعد جرجيس فتح الله المحامى فى سنة ١٩٧٤م بعنوان :(تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادى)

لقد انصرمت خمس وستون سنة على كتاب فارمر المذكور ؛ لهذا فإنه قد أصبح متخلفاً عن مستوى البحث العلمى الحديث ؛ لأنه لا يضم بين دفتيه الآثار الموسيقية العربية الإسلامية ولا نتائج البحوث الحديثة التى ظهرت بعد سنة ١٩٢٩م.

إن ما تقدم ذكره يثبت بكل وضوح صحة قولنا الوارد فى الجملة الأولى من هذه المقدمة وهو (لم يكتب تاريخ الموسيقى العربية بعد كتابة علمية موضوعية طبقاً لمستوى البحث العلمى الحديث السائد فى الوقت الحاضر)

لهذا أصبح تحقيق هذه المهمة العلمية أى: كتابة تاريخ الموسيقى العربية على ضوء المخطوطات الموسيقية والآثار ،والاستفادة من أحدث وآخر نتائج البحوث المختلفة فى هذا الموضوع أصبح أمانة ورسالة فى أعناق الباحثين والموسيقيين العرب فى الوطن العربى

إن الوجود العربى قد برز على مسرح الحياة والأحداث منذ انتصار الإسلام والعرب بقيادة الرسول العربى محمد ﷺ ،حيث حققت الأمة بنجاح ـ وعبر عدة قرون ـ بناء الشخصية العربية الإسلامية والازدهار الحضارى، بعد القضاء على نفوذ القوى الفارسية الساسانية والقوى البيزنطية ،وذلك بعد أن سارت الجيوش الإسلامية العربية من شبه حزيرة العرب نحو العراق وبلاد الشام لمحاربة هذه القوى المعتدية الغازية والقضاء على حكمها ، وتم لها ذلك حيث بدأت فى العراق العصور الإسلامية العربية فى سنة ١٦ هـ / ٦٣٧ م والتى ستكون موسيقاها مدار بحث هذا الكتاب أى منذ بداية العصور الإسلامية العربية ولغاية بداية العصر الحديث

خلال متابعاتى وتدريسى فى قسم الفنون الموسيقية بجامعة بغداد مادة تاريخ الموسيقى العربية ، لاحظت أنه لا يوجد فى الوطن العربى أى كتاب فى تاريخ الموسيقى العربية يصلح لأن يكون كتابا مدرسياً منهجياً للمعاهد والأقسام والكليات الموسيقية يرجع إليه الأستاذ والطالب

كما لاحظت أن الكتب العربية الحالية التى تعالج تاريخ الموسيقى العربية تمتلئ ـ وياللأسف ـ بالأمور السلبية التالية

١ ـ عدم اعتمادها على المخطوطات الموسيقية العربية التى تزخر بالتراث العربى لأصول الموسيقى ، وخاصة العناصر الرئيسة للموسيقى ،وهى: السلم الموسيقى، والإيقاع ، والآلات الموسيقية عبر العصور المختلفة

٢ ـ عدم اعتمادها على الآثار الموسيقية العربية الإسلامية رغم أن هذه الآثار هى المورد أو المصدر الأول لتاريخ الموسيقى العربية

٣ ـ طغيان السرد التاريخى المحض الخاص بأخبار وتاريخ حياة المغنين والمغنيات عبر مختلف العصور

٤ ـ احتوائها على آراء شعوبية ومعلومات خاطئة من الناحية الأثرية والتاريخية ؛ حيث نجد هذه الكتب العربية الحديثة قد جعلت الموسيقى العربية فارسية أو يونانية فى أصولها ونظرياتها وإيقاعاتها، كما أنها قد أعطت الأولوية للفرس واليونان فى وضع أصول علم الموسيقى والسلم الموسيقى وابتكار العديد من الآلات الموسيقية ، رغم أن الشواهد الأثرية تنفى وتبطل ذلك

٥ ـ اعتمادها على كتب أوربية قديمة لا تمثل مستوى البحث الموسيقى الحديث.

٦ ـ افتقار الكتب العربية إلى المتابعة المستمرة لأحدث البحوث والدراسات العلمية فى الموسيقى الصادرة فى أوربا وأمريكا

كل هذه الأسباب والملاحظات هى التى دفعتنى إلى تأليف هذا الكتاب ، الذى يختلف عن الكتب الأخرى من حيث منهجية بحثه ومادته ، واعتماده بالدرجة الأولى على الآثار والمخطوطات الموسيقية العربية ؛ لأنها وثائق ، ولا تاريخ بدون وثائق

لقد جعلت هذا الكتاب محتويا على عدة أقسام حيث عالجت فى القسم الأول موضوع المعلومات الأولية ، وهى: تعريف الموسيقى فى الكتب التراثية ،والمقصود بالموسيقى العربية ، ثم تاريخ كلمة (العرب) ومدلولها ، ثم جغرافية شبه جزيرة العرب، ثم عصور تاريخ الموسيقى العربية، ثم مصادر تاريخ الموسيقى العربية، وأخيراً المصطلحات العربية القديمة فى الموسيقى بعد ذلك عالجت فى القسم الثانى تاريخ وتطور السلم الموسيقى العربى. وفى القسم الثالث عالجت موضوع علم الإيقاع عند العرب عبر العصور المختلفة أما القسم الرابع فقد عالجت فيه الآلات الموسيقية بأصنافها وأنواعها المختلفة من وترية وإيقاعية وهوائية وفى

القسم الخامس عالجنا آلات النفخ ، ثم عالجنا فى القسم السادس آلات النقر ، وكانت خاتمة المطاف فى القسم السابع حيث عالجنا موضوع التأثير والتأثر

وفى الأخير أرجو أن أكون قد أديت جزءاً يسيراً من الواجب الملقى على عاتقنا - كباحثين عرب - تجاه بحث ونشر تراث الموسيقى العربية وتعريف العالم بهذا التراث الأصيل ، ومن الله التوفيق

الدكتور صبحى أنور رشيد

Dr . SUBHI A . RASHID

Ha rtelstr . 23

04107 Leipzig

Tel . 0341 / 9618354

Germany

القسم الأول
معلومات أساسية

تعريف الموسيقى
فى الكتب العربية التراثية

أورد الشيخ الرئيس ابن سينا (٣٧ ـ ٤٢٨ هـ / ٩٨٠ ـ ٣٧ ١ م) تعريف الموسيقى بالشكل التالى، وذلك فى كتابه الشفاء بتحقيق زكريا يوسف

« الموسيقى علم رياضى يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث تأتلف وتتنافر وأحوال الأزمنة المتخللة بينها ؛ ليعلم كيف يؤلف اللحن وقد دل حد الموسيقى على أنه يشتمل على بحثين؛ أحدهما عن أحوال النغم نفسها وهذا القسم يختص باسم التأليف الثانى: البحث عن أحوال الأزمنة المتخللة بينها ،وهذا البحث يختص باسم علم الإيقاع »

أما ابن الطحان الذى كان حيا فى سنة (٤٢٧ هـ / ٣٥ ١م) فقد ذكر فى كتابه (حاوى الفنون وسلوة المحزون) ما يلى

« وقيل الموسيقى مؤلف من عدد وحركة وزمان ، وهى صناعة تؤلف الحركات المختلفة وكل من فى زماننا هذا إذا سمع اسم الموسيقى يظن أنه يختص بالآلات والأوتار فقط ، وهذا غلط لأن هذا الاسم يتعلق بالصناعة العلمية والعملية معاً ، وبما يؤلف من الألحان والنغم الإنسانية ومن الأنقار والنغم المستخرجة من الأوتار والمزامير بالحساب ، فليفهم ذلك إن شاء الله »

وقال تلميذ ابن سينا أبو منصور الحسين محمد بن عمر بن زيلة (المتوفى سنة ٤٤٤ هـ / ٤٤ ١ م) فى كتابه: (الكافى فى الموسيقى) بتحقيق زكريا يوسف ، ما يلى

« علم الموسيقى يشتمل على بحثين ؛ أحدهما البحث عن أحوال النغم من حيث تأتلف وتتنافر وتسمى علم التأليف والثانى البحث عن مقادير الأزمنة المتخللة بين النغم ويسمى علم الإيقاع فيحصل من هذين البحثين معرفة تأليف اللحون »

أعاد محمد بن عبد الحميد اللاذقى الذى كان حياً فى سنة (٨٨٨ هـ/ ١٤٨٣م) فى كتابه: (الرسالة الفتحية فى الموسيقى) بتحقيق الحاج هاشم الرجب ١٩٨٢م نفس التعريف الذى أورده ابن سينا

المقصود بالموسيقى العربية

مثلما تمتلك كل أمة لغة خاصة بها فإنها تمتلك أيضاً موسيقى خاصة بها ، تتميز بها عن موسيقى الشعوب الأخرى؛ لهذا يقال: الموسيقى العربية والموسيقى الهندية والموسيقى التركية وهكذا

لقد لاحظنا فى هذا الصدد وجود تباين واختلاف فى الآراء التى قيلت فى تحديد المقصود بتعبير (الموسيقى العربية) ولأجل وقوف القارئ على هذه الآراء فى المصادر المختلفة رأينا تقسيم هذه المصادر إلى المصادر التراثية أولاً، ثم المصادر الحديثة ثانياً

أولاً : المصادر التراثية :

اعتمد علماء وفلاسفة الموسيقى القدامى من العرب وغيرهم على النظام النغمى والتراكيب الموسيقية والعناصر الغنائية فى تحديد موسيقى كل شعب أو أمة ومنها الموسيقى العربية فها هو فيلسوف العرب الكندى (٨٠١ ـ ٨٧٤ م) نراه يقول فى (الرسالة الكبرى فى التأليف) بتحقيق زكريا يوسف ، ما يلى

« اعلم أن لكل قوم فى هذه الآلة ـ ويعنى بها العود ـ مذهب ليس هو لغيرهم، واختلافهم فى ذلك كاختلافهم فى سائر الأشياء ألا ترى أن بين العرب والروم والفرس والخزر والحبشة وجميع الناس الاختلاف فى خلقهم وعقولهم وآرائهم وشهواتهم وجميع مذاهبهم ؟ ذلك لاختلاف بلدانهم وأهوائها ومياههم وثمارهم وقد ذكر المنجمون أيضاً أن العلة فى هذا الاختلاف مطالع النجوم وانفراد كل كوكب بقوم دون قوم ، ومذهبهم أيضًا فى هذه الآلة على السبيل فى ذلك ، فإن مذهب الفرس فيها استعمال الخفة والسرعة بعد وقوفهم على طرقهم المعلومة عند حذاقهم؛ إذ هى شبيهة بالأصول كالششم والأمرين والاسضراس

والـــبدار والنيروزى والمهرجانى وغيرها مما يطول وصفه ومذهب الروم أيضاً فى الألحان الثمانية الإسطوخسية التى ليس شىء مما يترنم به غناء كان ذلك أو غيره إلا وهو داخل فى إحداها ، وكذلك أيضاً مذهب العرب فى التنقل بالضرب اللائق بغنائهم كأصولهم الثمانية أعنى الثقيل والخفيف والهزج وغيرها إذ كان أكثر ما يغنون به داخل فيها »

أما إخوان الصفا وخلان الوفا (العصر العباسى فى النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى) فقد كتبوا فى رسالة الموسيقى ما يلى

« تجد إذا تأملت لكل أمة من الناس ألحانا ونغمات يستلذونها ويفرحون بها ، لا يستلذها ولا يفرح بها سواهم ، مثل غناء الديلم والأتراك والعرب والأكراد والأرمن والزنج والفرس والروم وغيرهم من الأمم المختلفة الألسن والطباع والأخلاق والعادات » وبخصوص الإيقاعات ذكر إخوان الصفا ما يلى:

« فهذه الثمانية الأجناس التى قلنا :إنها أصل وقوانين لغناء العربية وألحانها ، فأما غير العربية كالفارسية والرومية واليونانية فلألحانها وغنائها قوانين أخر غير هذه ».

ثانياً : المصادر الحديثة :

تبنت المصادر الأجنبية الحديثة رأيا مفاده :أن الموسيقى العربية هى موسيقى شبه جزيرة العرب موسيقى البـدو فهـا هـو العالـم الموسيقـى الألمانـى « كورت زاكس » (١) ـ الذى هاجر من ألمانيا إلى أمريكا فى عهد هتلر ـ نجده يقول « إن الموسيقى العربية هى فى الحقيقة موسيقى البدو فى الصحراء والواحات » وقد انتشر هذا الرأى سريعاً، حيث نجد الباحث الفرنسى شوتان يقول عن الموسيقى العربية إنها الفن البدائى للبدو ولسائقى الجمال (الإبل)، والتى انتشرت من بغداد إلى قرطبة بواسطة الإسلام (٢)

إلا أن هذا الرأى المعادى للعرب قد جُوبه بالرفض والتفنيد من قبل بعض الباحثين الأجانب ،أمثال فارمر (٣) ، والباحثان الألمانيان هانس هيكمان (٤) وتراوتمان (٥) يرى هيكمان أنه تحت تعبير الموسيقى العربية لا يفهم وحده فن

الصوت للأقوام المتكلمة باللغة العربية وإنما جميع الأقوام ذات الأصل العربى، وكذلك المجتمعات التى لها لغاتها الخاصة إلا أن اللغة العربية عندها لغة العبادة.

أما تراوتمان فيقول: إن الموسيقى العربية لا تقتصر على موسيقى شبه جزيرة العرب ، كما أن من ضمن من يمثل الموسيقى العربية عدد كبير من الموسيقيين المسيحيين ، وكذلك أعداد أخرى تعود إلى عنصريات وألوان جلدية أخرى إلا أن ما يربطهم سوية هو العائدية إلى الحضارة العربية واللغة العربية الأم والعائدية إلى دولة عربية.

وجاء فى الإنسكلوبيديا الألمانية الصغيرة (٦) الخاصة بالموسيقى: أن تعبير الموسيقى العربية يعنى عدد من الموسيقات ضمن منطقة الحضارة الإسلامية ، وأن انتشار الإسلام قد أدى إلى التقاء الموسيقى العربية الأصلية بحضارات موسيقية عربية أثرت على تكوين الموسيقى العربية وعلى العكس تطورت الموسيقى العربية من الفن الشعبى الأصلى (سائقى الإبل) تدريجيا إلى موسيقى فنية لجميع الأقوام الإسلامية التى تتكلم اللغة العربية

أما الباحث السويسرى هانس أوش (٧) فإنه يعرف (العربى) بالمفهوم الحديث بأنه: هو كل من يتبع دولة عربية وحضارة عربية ويتكلم اللغة العربية ، بغض النظر عن أصله ودينه وعرقه ولونه لهذا فإن مفهوم الموسيقى العربية ـ الموسيقى الشعبية والفنية ـ يعنى موسيقى جميع منطقة الحضارة الإسلامية

ومن الباحثين الموسيقيين العرب الذين شاركوا فى هذا الموضوع باللغتين العربية (٨) والألمانية (٩) هو الدكتور حبيب حسن توما الذى كتب ما يلى

« يمكننا أن نعرف الموسيقى العربية تاريخيا وتجريبيا وعلميا

تاريخيا هى تلك الموسيقى التى انبعثت من الجزيرة العربية قبل الإسلام، وكانت مراكز مدارسها مكة والمدينة ، حيث عمل مغنون وموسيقيون معروفون لهم تاريخهم ، ومن هنا انتقلت هذه المراكز إلى دمشق وبغداد وقرطبة وغرناطة وإشبيلية فى الأندلس ،ولا زالت تمارس فى الوطن العربى فى فاس وتلمسان والقاهرة ودمشق وحلب وبغداد والموصل والبصرة وبلدان الخليج العربى وصنعاء

وفى الجزيرة العربية حتى وقتنا الحاضر الذى نحياه نعرفها تجريبياً بأن نقول: هى تلك الموسيقى التى يسمعها ويقدمها ويمارسها ويتذوق جمالها ويفهم فحواها أهلها العرب ، ويسمونها الموسيقى العربية عين ما يسميها جيرانهم الأتراك والفرس والإفريقيون الذين يعرفونها بأنها عربية ، ليس غير

والتعريف العلمى للموسيقى العربية يركز على خمسة عناصر مميزة لها ،هى:

١ ـ نظام سلمها الصوتى.

٢ ـ نظام إيقاعها الزمنى

٣ ـ آلاتها

٤ ـ أهمية ألحانها البانية ومركبات صيغها أو العقلية العربية الموسيقية

٥ ـ المناسبة والحدث الاجتماعى المرتبط بها »

ومن جانبنا نقول :إن نتائج التنقيبات الأثرية التى قامت بها البعثات الأجنبية والعربية حديثاً فى كل من المملكة العربية السعودية واليمن وأقطار الخليج العربى والأردن ، قد أثبتت أن العرب فى عصور ما قبل الإسلام كانت لهم دول حضارية قديمة ، أى أن العرب فى موطنهم الأصلى (شبه جزيرة العرب) لم يكونوا بدواً فقط ـ كما يحلو للشعوبيين والأجانب المجاهرة به ـ بل كانوا مؤلفين من (البدو) و(الحضر) على غرار تكوينهم فى الوقت الحاضر

إن الحضارة العربية منذ أوائل تاريخها فى عصور ما قبل الإسلام كانت حضارة أصيلة أى أنها لم تكن وليدة حضارات أجنبية أخرى ؛لهذا فإن الموسيقى العربية باعتبارها أحد أوجه الحضارة العربية لم تكن موسيقى البدو (سائقى الإبل) فقط بل هى موسيقى جميع العرب من (بدو) و (حضر) سوية فى شبه جزيرة العرب وخارجها قبل الفتوحات الإسلامية وبعدها أيضاً

إن الالتقاء بالحضارات الأخرى والتلاقح معها والأخذ والعطاء منها وإليها ليس معناه نفى ونكران الأصالة عن الحضارة العربية والموسيقى كوجه مهم من أوجهها النظرية والعملية

إن الموسيقى الشعبية ـ الغنائية والآلية ـ هى وليدة الشعب وملتحمة به ، سواء كان عربياً أو أعجمياً ، فارسياً كان أم تركيا أم يونانياً أم هندياً وهى ـ أى الموسيقى الشعبية الغنائية ـ أقدم زمناً وتاريخاً عند كل قوم وأمة من الموسيقى الفنية التى تنظمها القواعد والأصول الموضوعة علمياً ونظرياً فى فترة لاحقة عن زمن نشوء الموسيقى والشعر بالفطرة عند الإنسان

إن العرب قد نظموا الشعر فى العصر الجاهلى (انظر المعلقات) قبل أن يعرفوا علم العروض الذى وضعه فيما بعد العلامة الخليل بن أحمد الفراهيدى الذى عاش فى العصر الأموى وأوائل العصر العباسى (٧١٨ ـ ٧٩١ م) وهذا القول ينطبق على الموسيقى من حيث النشوء والتطور ووضع الأصول والقوانين لها .وهذا يقودنا إلى الوصول إلى أن الموسيقى العربية هى موسيقى كل العرب فى آسيا وإفريقيا بما فيها الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية

إن هذا الاتساع والامتداد الجغرافى وما نتج عنه من اختلاف فى اللهجات اللغوية ولون البشرة ليس له أى تأثير على موسيقاهم العربية ، وذلك بسبب العوامل التى تربطهم وتوحدهم ،وهى:اللغة العربية ،والروحية ،والعائدية إلى الحضارة العربية، والانتماء إلى دولة عربية سواء كانت فى آسيا أو إفريقيا

تاريخ كلمة العرب ومدلولها

إن أقدم ذكر مدون لكلمة (عرب) نجده فى كتابة مسمارية [١] تعود لزمن الملك الآشورى شيلمنصر الثالث (٨٥٨ ـ ٨٢٤ ق م) ، التى سجلت حربه فى معركة (القرقار) على نهر العاصى شمال مدينة حماة بسوريا فى سنة (٨٥٣ ق. م) ضد بلاد الشام دارت هذه المعركة بين الجيش الآشورى وبين الآراميين والفينيقيين والعرب ، ومن انضم إليهم فى حلف مع ملك دمشق وانتهت هذه المعركة بانتصار الملك الآشورى الذى خلد انتصاره فى كتابة بالخط المسمارى باللغة الآشورية حيث ورد فيها ما يلى

« قرقر عاصمته الملكية ، أنا دمرتها أحرقتها بالنار ١٢ عجلة ، ١٢ فارس ، ٢ جندى لهود عازر صاحب أرم (١٠) جمل لجنديبو العربى هؤلاء الملوك الاثنا عشر الذين استقدمهم لمساعدته برزوا إلى المعركة والقتال، تألبوا على) [١١]

فى هذه الكتابة المسمارية للملك الآشورى شيلمنصر الثالث من القرن التاسع قبل الميلاد ورد اسم (جنديبو) العربى ،وهو اسم من الأسماء العربية المعروفة بصيغة جندب ومنذ تاريخ هذه الكتابة المسمارية من القرن التاسع قبل الميلاد أخذ ذكر كلمة (العرب) يزداد ذكرًا فى المصادر المسمارية ففى السنة الثالثة من حكم الملك الآشورى تجلات بيلصر الثالث (٧٤٥ ـ ٧٢٧ ق م) الوارد ذكره فى التوراة (العهد القديم) بصيغة (تغلث فلاسر)، وقامت زبيبى ملكة العرب (ARIBI) بدفع الجزية إلى الملك الآشورى المذكور وفى السنة التاسعة من حكمه ورد ذكر ملكة عربية أخرى باسم سمسى أو شمس أو شمسة وفى أخبار الملك الآشورى سرجون الثانى (٧٢١ ـ ٥ ٧ ق .م) وردت أسماء بعض القبائل التى وصفت « بالعرب الأبعدين القاطنين فى البادية لا يعرفون ملكا ولا حاكما، ولم يؤدوا الجزية إلى ملك قبلى ».ويذكر الملك الآشورى سنحاريب (٧٠٥ ـ

٦٨١ ق. م) فى أخبار حملته التى وجهها على بلاد بابل أنه أسر فى مدينة كيش جيشاً عربياً بقيادة (بصقانو) أخى الملكة العربية ياتى (Ya ,ti ,e) كما يذكر أنه قام فى سنة (٦٩١ ق م) بمحاربة منطقة دوماتو وملكتها (تلخونو) ملكة العرب وفى نص مسمارى آخر يذكر الملك سنحاريب أنه حارب ملك العرب (خزايلى) [١٢].

إن كلمة (العرب) الواردة فى الكتابات المسمارية الآشورية قد جاءت بصيغ مختلفة إلا أنها ترجع فى اشتقاقها إلى مادة واحدة [١٣] . ومن هذه الصيغ المختلفة نذكر بالحروف الإنكليزية ما يلى

ARIBI, ARBI, ARUBU, ARABI, URBI

والمراد بالعرب فى هذه المصادر الآشورية هم سكان بوادى شبه جزيرة العرب الشمالية ، تمييزاً لهم عن القبائل العربية الأخرى القاطنة والمستقرة فى المدن [١٤]

وإضافة إلى الكتابات المسمارية نجد كلمة (العرب) قد وردت فى التوراة (العهد القديم) فى مواضع عديدة ،حيث نجدها فى سفر أرميا [١٥] (٢ :٢٤) فى العبارة التالية: « جميع ملوك العرب »

وفى كتابة تعود إلى زمن الملك الفارسى دارا الأول (٥٢٢ ـ ٤٨٦ ق م) منقوشة على حجر بهستون قرب همدان فى إيران جاءت كلمة عرابايا (من بين البلدان الداخلة ضمن نفوذه ،وقد ذكرها بعد بلاد بابل وبلاد آشور وقبل مصر

كما أن الكتابات الإغريقية (اليونانية) والرومانية (اللاتينية) هى الأخرى قد ذكرت كلمة العرب ، حيث نجدها لأول مرة عند إخيلوس (٥٢٥ ـ ٤٥٦ ق.م) ، ومن ثم لدى هيرودوتس (٤٨٤ ـ ٤٢٥ ق م) وغيرهما من الكتاب الكلاسيكيين كما نجد كلمة (العرب) قد وردت فى الكتابات الآرامية المكتشفة فى مدينة الحضر [١٦] ، والعائدة إلى القرن الثانى الميلادى [١٧]

فى كل هذه الكتابات التى تعود لأقوام وأزمان مختلفة كانت كلمة (العرب) تنصرف للدلالة على سكان البوادى والقرآن الكريم هو المصدر الوحيد الذى وردت فيه كلمة (العرب) ، وهى تدل على العرب جميعاً من حضر وبدو (أعراب) وقد نعت لسانهم فى القرآن الكريم باللسان العربى [١٨]

وبعد هجرة العرب الكبرى عند الفتح الإسلامى اتسع استعمال كلمة (العرب)، حيث أصبحت لا تدل فقط على سكان شبه جزيرة العرب ،بل شملت معهم أيضاً سكان معظم أقطار الشرق الأدنى وبعض الأقطار فى إفريقيا ،وصارت تحمل فى مدلولها عدا الأوجه القومية والعنصرية الأوجه الأخرى الثقافية والحضارية

وهكذا وبفضل الإسلام أصبحت كلمة (العرب) تستعمل للدلالة على سكان بلاد واسعة فى آسيا وإفريقيا ، يتكلمون ويكتبون ويتفاهمون بلغة واحدة هى لغة العرب أى لغة القرآن الكريم ، وهى تطلق على سكان البلاد العربية بصورة جامعة أى على (البدو) و (الحضر) دون تفريق بينهما

إن الإسلام قد وسع الرقعة الجغرافية لبلاد العرب ، وبالتالى وسع من مجال استعمال اللغة العربية وانتشارها وتأثيرها، حيث نجد أن اللغة العربية قد زودت اللغات الأخرى مثل: الفارسية والتركية والأُردية ولغات أخرى بمفردات عربية عديدة بحيث أصبحت جزءاً من تلك اللغات

جغرافية شبه جزيرة العرب

يطلق العرب تجوزا اسم (جزيرة العرب) [١٩] ، رغم أن المياه تحيطها من جهاتها الثلاثة يحدها من الشرق الخليج العربى الذى كان يعرف عند سكان العراق القدامى باسم (البحر الذى تشرق منه الشمس) و(البحر الأسفل) و(البحر المر) و (البحر المالح) .ويحدها من الغرب البحر الأحمر ومن الجنوب المحيط الهندى.ويحدها شمالاً خط وهمى فى اصطلاح العلماء من خليج العقبة حتى مصب شط العرب فى الخليج العربى فيكون النفوذ الشمالى من الحدود التى تفصل الهلال الخصيب عن شبه جزيرة العرب ، وتبلغ مساحتها ثلاثة ملايين ونصف مليون كيلو متر مربع [٢٠].

إن أرض شبه جزيرة العرب مرتفعة فى الغرب ؛ حيث توجد سلاسل من المرتفعات تمتد من بلاد الشام إلى اليمن يقال لها :جبال السراة ، وهى موازية للبحر الأحمر ويبلغ متوسط ارتفاعها زهاء خمسة آلاف قدم ، وأقصى ارتفاع يبلغ يبلغ ١٢٣٢٦ قدماً وهو فى اليمن

أما انحدار الأرض نحو الشرق أى إلى البحر العربى والخليج العربى فإنه طويل ومتدرج، أما الأرض الوسطى فتعرف باسم هضبة نجد التى يبلغ متوسط ارتفاعها زهاء (٢٥٠ قدم)، وفى الأقسام الجنوبية من شبه جزيرة العرب تمتد سلاسل من الجبال تسيطر على المنخفضات الساحلية

أما الأقسام التى تعتبر اليوم من المجموعة الصحراوية فهى

١ ـ الحرار أو الأرض البركانية :

تكونت هذه الأقسام بفعل البراكين ، ويشاهد منها نوعان نوع مؤلف من فجوات البراكين نفسها ، والنوع الثانى قد تكون من حمم البراكين (اللافا) التى كانت تقذفها وسالت إلى الأطراف ،وبعد برودها تفتت وكونت ركاما من الحجارة البركانية غطت سطح الأرض المحيطة بطبقات سميكة وقد تكون رقيقة وتظهر من

خلال فجواتها وجه الأرض الأصلية ويصعب السير فى مثل هذه الأقسام لانتشار الحجارة ذات الرؤوس الحادة ، كما تقل الاستفادة أو تنعدم من هذه الأراضى لتحولها إلى مناطق صحراوية لا تصلح للسكن وتكثر الحرار أو الأراضى البركانية فى الأقسام الغربية من شبه جزيرة العرب حتى تتصل بالحرار الموجودة فى بلاد الشام فى منطقة حوران ، كما توجد فى المناطق الوسطى وفى المناطق الشرقية الجنوبية من نجد وفى المناطق الجنوبية والجنوبية الغربية

وكان آخر انفجار بركانى فى الحجاز قد حدث فى سنة ١٢٥٦م حيث ثارت إحدى الحرار فى شرقى المدينة المنورة ، واستمر هيجانها عدة أسابيع وقد تسبب ذلك فى هلاك الكثير ممن كان يسكن جوارها وكذلك هجرة القسم الآخر إلى أماكن أخرى ، فتحولت ـ نتيجة لهذا ـ إلى مناطق خاوية خالية

وتوجد فى شبه جزيرة العرب عيون وينابيع تخرج منها مياه حارة ذات مواد مختلفة خاصة الكبريت، حيث نجدها فى عسير والحجاز واليمن وحضرموت وعمان والأحساء والهفوف، ويستشفى الناس بالاستحمام فى هذه المياه المعدنية

٢ ـ الدهناء :

وتمتد من النفوذ الشمالى إلى حضرموت فى الجنوب ، واليمن فى الغرب ، وعمان فى الشرق ، وتوجد فيها سلاسل من التلال الرملية المتنقلة مع الرياح هذا ويمكن العثور على المياه فى قيعانها إذا ما حفرت فيها الآبار وتكثر على هذه المناطق العواصف الرملية

إن القسم الجنوبى من الدهناء يعرف باسم (الربع الخالى) لخلوه من الناس وتبلغ مساحته (٥٠) كيلو متر مربع أما القسم الغربى من الدهناء فيطلق عليه اسم (الأحقاف) وهو منطقة واسعة من الرمال

٣ ـ النفوذ :

صحراء واسعة ذات سلاسل رملية متموجة، تبتدئ من واحة تيماء إلى مسافة (٤٥٠) كيلو مترا نحو الشرق ، والمنطقة الشرقية من النفوذ هى أخفض من مستوى المنطقة الغربية ، وتتحول هذه المنطقة الرملية إلى بساط أخضر من

الأعشاب والشقائق بعد الأشتية الممطرة ويرتادها الأعراب للرعى

أما من حيث الأنهار فلا توجد فى شبه جزيرة العرب ، مثل : دجلة والفرات والنيل، بل فيها أنهار صغيرة ويقل فيها سقوط الأمطار ؛ لهذا أصبحت معظم أقسامها صحراوية قليلة السكان، غير أنها كثيرة الأودية ، وتطغى عليها السيول المائية عند سقوط الأمطار نذكر منها وادى الرمة ، ووادى الحمض ، ووادى القرى ، ووادى حنيفة

إن قلة المياه فى شبه جزيرة العرب قد أدت إلى انحصار الزراعة فى الأماكن التى حبتها الطبيعة بمواسم تتساقط فيها الأمطار. إن الاستفادة من مياه الأمطار قد دفعت الإنسان إلى إنشاء السدود والخزانات ذات الأبواب التى تفتح وتغلق عند الحاجة أى إلى تنظيم السقى والإرواء وتشاهد اليوم آثار سدود من العصر الجاهلى، إضافة إلى العيون الحارة التى هى من آثار التفاعلات البركانية، وإضافة إلى هذا فهناك كذلك عيون وينابيع وواحات صارت موطنا للزراع والزراعة والاستقرار فى مدنها

وتشير الشواهد الأثرية إلى استفادة سكان العصر الجاهلى من بعض العيون والينابيع ، فربطوها بصهاريج وبقنوات تجرى فيها المياه تحت سطح الأرض إلى بيوتهم ومزارعهم

لقد قسم اليونانيون والرومان شبه جزيرة العرب إلى أقسام ثلاثة هى كما يلى:

١ ـ العربية السعيدة Arabia Felix

٢ ـ العربية الصخرية Arabia Betreal

٣ ـ العربية الصحراوية Arabia Desserta

ومن كل ما تقدم يتضح سبب قلة نفوس شبه جزيرة العرب فى الماضى والحاضر واختلاف طراز معيشتهم وأمور حياتهم. إن تحكم الطبيعة فى مصير الإنسان فى شبه جزيرة العرب قد أدى إلى انحصار الحضارة فى الأقسام الممطورة أو التى فيها العيون والينابيع أو قاربت فيها المياه سطح الأرض العلوى مما يساعد على حفر الآبار للاستفادة منها فى المعيشة والزراعة فى هذه الأقسام نشأت

الحضارة القديمة فى عصور ما قبل الإسلام ،كما ظهر الإنسان العربى القديم فيها مثل غيره من أبناء البشر ، وهو قادر على العمل والإبداع فى مجالات الحياة الحضارية ومنها الموسيقى والغناء

عصور تاريخ الموسيقى العربية

إن الباحثين الذين كتبوا بعض الدراسات والكتب حول الموسيقى العربية نراهم غير متفقين على اتباع تقسيم واحد لعصور تاريخ الموسيقى العربية ، بل ينفرد كل باحث بتقسيم خاص به ونورد فيما يلي هذه الآراء المختلفة، متخذين من تاريخ صدور كتاب كل واحد منهم أساساً لترتيب ذكر أسمائهم هنا كما يلي

١ ـ فارمر (١٩٢٩م) :

١ ـ أيام الجاهلية (من القرن الأول حتى القرن السادس)

٢ ـ صدر الإسلام (عصر الرسول ٦٢٢ ، والخلفاء الراشدين ٦٣٢ ـ ٦٦١م).

٣ ـ الأمويون (٦٦١ ـ ٧٥٠ م)

٤ ـ العباسيون :(العصر الذهبى ٧٥٠ ـ ٨٤٧ م)

(الانحلال ٨٤٧ ـ ٩٤٥م)

(السقوط ٩٤٥ ـ ١٢٥٨م)

انظر فارمر تاريخ الموسيقى العربية ، لندن ١٩٢٩م ، ترجمة :حسين نصار، القاهرة ١٩٥٦م

٢ ـ هيكمان (١٩٤٩ ـ ١٩٥١م) :

١ ـ العصر العربى الخالص منذ ما قبل الإسلام ولغاية نهاية عصر الخلفاء الراشدين (مقتل الإمام على فى ٦٦١ م)

٢ ـ عصر التطور لغاية سنة ٨٣٠ م

٣ ـ عصر التوسع والانتشار ،المتميز بوصول زرياب إلى الأندلس ونشوء المدرستين المتنافستين (بغداد فى الشرق وقرطبة فى الغرب)

٤ ـ عصر الاستقرار (الاستيلاء على غرناطة فى سنة ١٤٩٢م) لنهاية عصر

المماليك ١٥١٦ م)

انظر

Hickman , D ic Musik Im Geschichte Und Gegenwart , Bd . I, Kassel 1949 - 1951 .

٣ـ شوتان (١٩٦٠م) :

١ ـ العصر البدوى منذ الجاهلية لنهاية عصر الخلفاء الراشدين (مقتل الإمام على ٦٦١م)

٢ ـ عصر الامتصاص والاستيعاب ، منذ العصر الأموى

٣ ـ عصر الانفتاح والتفوق ، العصر العباسى الثانى وتأسيس الحكم الأموى فى الأندلس

٤ ـ عصر التراجع منذ الاستيلاء على غرناطة ١٤٩٢م لنهاية القرن الثامن عشر.

٥ ـ عصر النهضة ، نهضة القرن التاسع عشر منذ حملة نابليون على مصر لغاية مؤتمر القاهرة للموسيقى العربية سنة ١٩٣٢م

انظر

La Musique Arabe, im : Histoire de la Musique I, Encyclapedie de la Pleiade, 1960 .

٤ ـ كروسلى ـ هولاند (١٩٦٠م) :

١ ـ ما قبل التاريخ (الألف الثالث ـ الألف الأول قبل الميلاد)

٢ ـ قرون ما قبل الإسلام (القرن الأول ـ السابع الميلادى)

٣ ـ نهضة الموسيقى الإسلامية فى الشرق والمدرسة العربية الكلاسيكية (القرن ٧ ـ ٩)

٤ ـ الانحطاط العملى ونهوض المدرسة الهلنستية (القرن ٩ ـ ١٣)

٥ - إسبانيا المسلمة والتراث الموسيقى إلى أوربا (القرن ٨ ـ ١٥)

٦ - نهوض المدرسة التركية والعصر الحديث (القرن ١٦ ـ ٢)

انظر

Crossley - Holland , The Arabic World , im : The Pelican History of Music , vol. I , London, 1960 .

٥ - سيمون جارجى (١٩٧٣م) :

١ - الجاهلية (ما قبل الإسلام ٥٠ ـ ٦٢٢ ميلادى)

٢ - فترة تكوين الموسيقى فى إطار الإسلام (٦٢٢ ـ ٧٥٠ م)

الموسيقى فى مطلع الإسلام

الموسيقى فى عهد الأمويين.

٣ - العصور الذهبية للخلفاء العباسيين (٧٥٠ ـ ١٢٥٣ م)

٤ - التجديد الأندلسى (٧٥٠ ـ ١٤٦٣م)

٥ - ركود الموسيقى العربية والتقليدية والانحطاط

انظر سيمون جارجى الموسيقى العربية ، ترجمة جمال الخياط ، بغداد ١٩٧٣م

٦ - حبيب حسن توما (١٩٧٥م) :

١ - ما قبل الإسلام لغاية سنة ٦٣٢م.

٢ - التقليد الموسيقى العربى الكلاسيكى القديم (٦٣٢ ـ ٨٥٠م)

٣ - إحياء التقاليد الموسيقية العربية القديمة فى بغداد وقرطبة (٨٢ - ١٢٥٨، ١٤٩٢م)

٤ - عصر الانحطاط (القرن ١٣ ـ ١٩)

٥ - عصر النهضة والتحرر من الأتراك فى القرن التاسع عشر

٦ - القرن العشرين فساد الموسيقى العربية

انظر

Habib Hassan Tauma Die Musik der Araber Wilhelmshaven, 1975

ونحن نرى أن المنهج التاريخى الذى سار عليه فارمر فى كتابه (تاريخ الموسيقى العربية .لندن ١٩٢٩م) هو الأصوب ،حيث إنه لا يمكن فصل الموسيقى عن تاريخ شعبها وتاريخ حضارة العصر لذلك الشعب ؛والسبب فى ذلك هو أن الموسيقى تعيش وتتطور ويقع عليها ما يقع على مسيرة تاريخ الشعب من عوامل النهضة والتوسع والانتشار، وكذلك الجمود والتأخر والانحطاط والتأثير والتأثر والتلاقح مع حضارات الشعوب الأخرى

مصادر تاريخ الموسيقى العربية

تعتمد كتابة تاريخ الموسيقى العربية على عدة موارد أو مصادر ينتهل منها المؤرخ المادة الأولى والرئيسة ، وهذه المصادر كما يلى

١ ـ الآثار العربية الإسلامية

٢ ـ المخطوطات الموسيقية

٣ ـ الكتب التراثية غير الموسيقية

٤ ـ الآلات الموسيقية القديمة

٥ ـ البحوث الحديثة

١ ـ الآثار العربية الإسلامية :

نصت الفقرة (هـ) من المادة الأولى من قانون الآثار العراقى رقم ١٦٤ لسنة ١٩٧٥م على تعريف الآثار بالنص التالى

« الآثار هى الأموال المنقولة وغير المنقولة التى بناها أو صنعها أو أنتجها أو نحتها أو كتبها أو رسمها أو صورها الإنسان إذا كان عمرها مائتى سنة أو يزيد)

إن الآثار التى خلفتها أقوام الحضارات القديمة فى أقطار العالم العربى وغيره، هى فى الواقع المادة الأولى والمصدر الأم المعول عليه فى كتابة تاريخ الموسيقى لقد زودتنا الآثار من خزف ورسوم جدارية ومنمنمات ومسكوكات وتحف معدنية وخشبية وعاجية وغير ذلك بمعلومات قيمة تتعلق بالحياة الموسيقية عند العرب خلال عصور تاريخهم الطويل وبواسطة الرسوم والنقوش المنحوتة على هذه الآثار أصبحنا نعرف على سبيل المثال ما يلى

١ ـ صنف الآلة الموسيقية ؛ أى هل هى من الآلات الوترية أو الإيقاعية أو الهوائية ؟ إن الآثار العربية المنتشرة فى متاحف العالم قد أثبتت أن العرب قد استعملوا مختلف صنوف وأنواع الآلات الموسيقية مثل العود والسنطور والقانون

والجوزة والجنك والطبل والنقارة والدنبك (الدربوكة) والدف والرق والصنوج المعدنية (الجنجانات أو الكوسات) والأجراس والخرخاشات (المخشخشات) والناى والبوق (النفير) والشعيبية وغيرها

٢ ـ شكل الآلة الموسيقية وتطورها عبر العصور المختلفة

٣ ـ كيفية مسك الآلة الموسيقية وطريقة العزف عليها ؛ أى هل يتم العزف بواسطة الأصبع أم الريشة (المضراب) أم القوس ؟

٤ ـ تركيب الآلة الموسيقية وأجزائها إن الآثار الموسيقية من العصر الأموى والعباسى والفترة المظلمة قد قدمت الدليل الواضح الذى يثبت أن آلة العود وتركيبها من أجزاء مختلفة ، لا تختلف عما هو موجود فى العود الحالى من حيث الصندوق الصوتى ، والعنق ، والملاوى (المفاتيح) ، والشمسية (الطرة)، والرقمة والمشط كما أن اختلاف ألوان خشب القسم الخلفى من الصندوق الصوتى للعود نشاهدها أيضاً فى الآثار القديمة على غرار ما هو موجود فى العود الحديث.

٥ ـ نوع الأداء الموسيقى ؛ أى هل هو عزف منفرد أم ثنائى أم جوقة (فرقة موسيقية) ؟

٦ ـ جنس العازف، أى هل هو رجل أم امرأة ؟

٧ ـ الأماكن التى تقدم فيها الموسيقى ،مثل ساحة القتال والطرق والمجالس الخاصة فى البيوت

٨ ـ المناسبات العامة والخاصة التى قدمت فيها الموسيقى ، مثل: استقبال الحجاج العائدين من مكة، أو توديعهم عند سفرهم إلى بيت الله ، أو الرقص الدينى ، ولعب الشطرنج أو الاشتراك فى المعارك والقتال

٩ ـ أثر العرب على أوربا وغيرها فى مجال الموسيقى فإن نظرة سريعة على الآثار والقطع الفنية الأوربية والأسيوية تثبت للعالم اقتباسهم للعديد من الآلات الموسيقية العربية باختلاف أصنافها ،وكذلك اقتباس أوربا للاسم العربى للآلات الموسيقية ، كما أن اقتباس أوربا من العرب قد شمل أيضاً القوس الموسيقى

وأشكال الفتحات الصوتية فى الآلات الوترية

إن الكتب العربية الحديثة الخاصة بتاريخ الموسيقى قد جاءت خالية من الاعتماد على الآثار الموسيقية ، حيث لا نجد فى هذه الكتب الصور الفوتوغرافية أو الرسوم التخطيطية لما يتعلق بالآلات الموسيقية والحياة الموسيقية عند العرب عبر العصور التاريخية المختلفة ٠ونذكر على سبيل المثال الكتب التالية :

١- الدكتور عبد الرحمن على الحجى :الموسيقى الأندلسية، بيروت ١٩٦٩م٠

٢- سليم الحلو   تاريخ الموسيقى الشرقية ، بيروت ١٩٧٥م٠

٣- دكتور محمد محمود سامى حافظ   تاريخ الموسيقى والغناء العربى، القاهرة ١٩٧١م٠

٤- مجدى العقيلى   السماع عند العرب ،دمشق ١٩٧٦م٠

٢ - المخطوطات الموسيقية :

وضع علماء الموسيقى من العرب وغير العرب فى العصر العباسى والفترة المظلمة - أمثال فيلسوف العرب الكندى (المتوفى ٨٧٤م) ،و الفارابى (المتوفى ٩٥٠م)، وابن سينا (المتوفى ١٠٣٧م)، وابن المنجم (المتوفى ٩١٢م) ،والمفضل ابن سلمة (المتوفى ٩٠٢ م) ، وابن زيلة (المتوفى ١٠٤٨م) ، والأرموى البغدادى (المتوفى ١٢٩٤م) ،والمراغى (المتوفى ١٤٣٤م)، واللاذقى (المتوفى ١٤٤٥م) ،وآخرون - مصنفات قيمة عالجت علم أصول الموسيقى والغناء ، وخلفوا لنا مكتبة عربية ضمت مختلف الكتب والرسائل فى: الصوت ، والنغم والإيقاع ،والآلات الموسيقية ، وصناعة التأليف ، والغناء والمغنين ، وصناعة الموسيقى العملية على حد تعبير الفارابى ، أو مباشرة العمل على حد تعبير الأرموى. ولم يصل إلينا من هذه المخطوطات الموسيقية العربية العائدة للعصر العباسى والقسم الأول من الفترة المظلمة إلا العدد القليل الموزع بين مكتبات ومتاحف دول عديدة فى العالم، علما بأن ما تم تحقيقه وطبعه فى العصر الحديث هو عدد قليل جداً

لقد قام بعض الباحثين أمثال الإنكليزى فارمر والعراقى زكريا يوسف وعبد

الحميد العلوجى وأسامة ناصر النقشبندى والإسرائيلى شيلواح بعملية مسح وإحصاء للمخطوطات العربية فى الموسيقى والسماع والغناء، وقف فى الطليعة الباحث الأسكتلندى فارمر (١٧ /١/ ١٨٨٢ ـ ٣ /١٢/ ١٩٦٥م) فى كتابه: (مصادر الموسيقى العربية ، أسكتلندة ١٩٤ م ، ترجمة دكتور حسين نصار ١٩٥٧م). وقبل هذا كان فارمر قد نشر ما يلى

١ ـ المخطوطات الموسيقية العربية فى المكتبة البودلية ،مجلة الجمعية الأسيوية الملكية ١٩٢٥م ، الجزء الرابع ص ٦٣٩ ـ ٦٥٤

٢ ـ المخطوطات الموسيقية العربية فى المكتبة البودلية ، لندن ١٩٢٥م

٣ ـ التعريف ببعض المخطوطات الموسيقية ، مجلة الجمعية الأسيوية الملكية ، الجزء الأول ص ٩١ ـ ٩٣

وفى طريق فارمر سار بعد ذلك المرحوم زكريا يوسف فى مجموعته (المخطوطات الموسيقية العربية فى العالم) ،وقد صدر منها

١ ـ مخطوطات إيران ، بغداد ١٩٦٦م

٢ ـ مخطوطات أقطار المغرب العربى ، بغداد ١٩٦٧م

٣ ـ مخطوطات الهند وباكستان وأفغانستان ، بغداد ١٩٦٧م

وبعده عبد الحميد العلوجى فى كتابه (رائد الموسيقى العربية ، بغداد ١٩٧٤م). ثم أسامة ناصر النقشبندى فى كتابه: (مخطوطات الموسيقى والغناء والسماع فى مكتبة المتحف العراقى ، بغداد ١٩٧٩م).

إن أوربا قد قامت ـ والحق يقال ـ بالبدء بحركة إحياء المخطوطات الموسيقية العربية منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر ، حيث قام الباحثون فيها بترجمة ونشر بعض المخطوطات الموسيقية وغيرها إلى اللغات الأوربية مثل: الإنكليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والهولندية ، واستمرت ترجمة الأوربيين للمخطوطات الموسيقية العربية فى القرن العشرين كذلك

وهذه هى المخطوطات الموسيقية العربية التى تم تحقيقها وطبعها ،وذلك حسب تسلسل تاريخ مؤلفها

الكندى :

١- رسالة الكندى فى أجزاء خبرية فى الموسيقى ، تحقيق وشرح وتعليق: دكتور محمود أحمد الحفنى، القاهرة ١٩٥٩م

٢- رسالة فى خبر صناعة التأليف ، تحقيق وشرح وتعليق: زكريا يوسف ، مؤلفات الكندى الموسيقية ، بغداد ١٩٦٢م

٣- كتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة أوتار ، تحقيق وشرح وتعليق زكريا يوسف ، مؤلفات الكندى الموسيقية ، بغداد ١٩٦٢م.

٤- مختصر الموسيقى فى تأليف النغم وصنعة العود ، تحقيق وشرح وتعليق: زكريا يوسف ، مؤلفات الكندى الموسيقية ، بغداد ١٩٦٢م.

٥- الرسالة الكبرى فى التأليف، أو الكتاب الأعظم فى التأليف ، تحقيق وشرح وتعليق زكريا يوسف ، مؤلفات الكندى الموسيقية ، بغداد ١٩٦٢م.

٦- رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى ،تحقيق وشرح وتعليق زكريا يوسف ، مؤلفات الكندى الموسيقية ، بغداد ١٩٦٢م.

٧- رسالة الكندى فى اللحون والنغم ، تحقيق زكريا يوسف ، ملحق ثان لكتاب مؤلفات الكندى الموسيقية ، بغداد ١٩٦٥م.

٨ - رسالة الكندى فى خبر صناعة التأليف ، تحقيق وشرح وتعليق وترجمه إلى الإنكليزية: يوسف شوقى ،القاهرة ١٩٦٩م

أبو طالب المفضل بن سلمة :

٩- كتاب الملاهى وأسمائها ، تحقيق وشرح :صادق محمود الجميلى ، مجلة المورد العراقية ، المجلد الثالث عشر ، العدد (٤) لسنة ١٩٨٤م، ص ٥ ـ ٦٢

ابن المنجم :

١ ـ كتاب النغم ليحيى بن على بن يحيى المنجم،تحقيق وتعليق:محمد بهجة

الأثرى ، مجلة المجمع العلمى العراقى ، السنة الأولى ١٩٥م،ص١١٤ ـ ١٢٤

١١ـ رسالة ابن المنجم فى الموسيقى،تحقيق: زكريا يوسف، القاهرة ١٩٦٤م.

١٢ـ رسالة ابن المنجم فى الموسيقى وكشف رموز كتاب الأغانى ، تحقيق وشرح وتعليق الدكتور يوسف شوقى ، القاهرة ١٩٧٦م

الفارابى :

١٣ـ كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة مراجعة وتصدير دكتور محمود أحمد الحفنى ، القاهرة ١٩٦٧م

ابن سينا :

١٤ـ الشفاء الرياضيات (٣) ، جوامع علم الموسيقى ، تحقيق: زكريا يوسف ، تصدير ومراجعة : دكتور أحمد فؤاد الأهوانى ودكتور محمود أحمد الحفنى القاهرة ١٩٥٦م

ابن زيلة :

١٥ـ الكافى فى الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، القاهرة ١٩٦٤م

إخوان الصفا وخلان الوفا :

١٦ـ رسائل إخوان الصفا ، الرسالة الخامسة من القسم الرياضى فى الموسيقى ، دار صادر ، بيروت ١٩٥٧م ، ص ١٨٣ ـ ٢٤١

صفى الدين الأرموى البغدادى:

١٧ـ كتاب الأدوار ، شرح وتحقيق: الحاج هاشم محمد الرجب ، بيروت ١٩٨٠م

١٨ـ الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية ، شرح وتحقيق:الحاج هاشم محمد الرجب ، دار الرشيد ١٩٨٢م

الحسن بن أحمد بن على الكاتب:

١٩ـ كمال أدب الغناء ، تحقيق زكريا يوسف بمجلة المورد العراقية ، المجلد

الثانى، العدد الثانى لسنة ١٩٧٣م ، ص ١ ١ ـ ١٥٤

٢ـ كمال أدب الغناء ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، مراجعة: دكتور محمود أحمد الحفنى ، القاهرة ١٩٧٥م

محمد بن عبد الحميد اللاذقى

٢١ـ الرسالة الفتحية فى الموسيقى ، شرح وتحقيق: الحاج هاشم محمد الرجب ، الكويت ١٩٨٦م

المسلم الموصلى :

٢٢ـ الدر النقى فى فن علم الموسيقى ، تحقيق: الشيخ جلال الحنفى ، بغداد ١٩٦٤م.

ومن المخطوطات الموسيقية العربية التى لم تحقق بعد نذكر على سبيل المثال ما يلى

الجرجانى الحنفى :

١ ـ شرح مولانا مبارك شاه ، كتبت سنة ١٠٧٣ هـ / ١٦٦٣ م.

اللاذقى :

٢ ـ زين الألحان فى علم التأليف والألحان ، فى دار الكتب المصرية بالقاهرة رقم (٣٤٥ فج)

الصفدى الشافعى :

٣ ـ رسالة فى الموسيقى ، كتبت سنة ١٢٢٦ هـ / ١٨١١ م ، مكتبة برلين

الشروانى :

٤ ـ رسالة فى الموسيقى ، كتبت سنة ١٠٧٣ هـ / ١٦٦٣ م ، مكتبة المتحف البريطانى

ابن الطحان :

٥ ـ حاوى الفنون وسلوة المحزون ،تحقيق: زكريا يوسف ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد (لم تطبع بعد)

مجهول :

٦ ـ كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب ، القرن الثامن الهجرى ، إستانبول ، خزانة طوب قابو سراى رقم (٣٤٦٥)

المقدسى :

٧ ـ تشنيف الأسماع بأحكام السماع ، كتبت سنة ١١١٣هـ ، مكتبة المتحف العراقى ، دار صدام للمخطوطات

ابن زغدان التونسى

٨ ـ قرع الأسماع برخص السماع ، كتبت سنة ١١٨٠ هـ / ١٧٦٦ م ، دار صدام للمخطوطات رقم (١٠٢٧٤ / ٣)

جمال الدين الحضرمى :

٩ ـ متعة الأسماع بأحكام السماع ، كتبت سنة ١١٨٠ هـ / ١٧٦٦ م ،دار صدام للمخطوطات رقم (١٠ ٢٧٤ / ١)

ابن النصحان:

١٠ ـ منظومة فى الألحان ، مكتبة لاله لى فى إستانبول رقم (١٨٣٢) ، دار صدام للمخطوطات رقم (٩٤٢٨ / ٣)

مجهول:

١١ ـ الميزان فى علم الأدوار والأوزان،دار صدام للمخطوطات رقم (٢٢٧٦/ ٢).

هذا ،وهناك العديد من المخطوطات الموسيقية العربية التى وردت أسماؤها وأسماء مؤلفيها فى الكتب التراثية مثل :(الفهرست) لابن النديم ، و (عيون الأنباء فى طبقات الأطباء) لابن أبى أصيبعة، و(تاريخ الحكماء) للقفطى، إلا أنها قد فقدت ولم تصل إلى العصر الحديث

٣ ـ الكتب التراثية غير الموسيقية :

تضمنت الكتب التراثية فى الأدب العربى معلومات مفيدة حول التراث الموسيقى العربى ، ويتصدر هذه الكتب كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى

(المتوفى ٣٥٦ هـ / ٩٦٦م) حيث يجد المرء فيه تثبيت الأصوات المائة التي اختارها المغنون للخليفة هارون الرشيد (١٧٠ ـ ١٩٣ هـ / ٧٨٩ ـ ٨٠٨م) .مع ذكر مصطلحات موسيقية تخص الأوزان والألحان ، فنراه مثلاً يورد أبياتا لعمر بن أبى ربيعة ويقول حولها ما يلى « الغناء لإبراهيم ، خفيف الثقيل بالسبابة فى مجرى البنصر »

وفى رسائل الجاحظ (المتوفى ٢٥٥ هـ) نجد فى طبقات المغنين ، ورسالته فى القيان أسماء المشاهير من الموسيقيين العرب وأساليب غنائهم

كما تناول أبو العلاء المعرى (المتوفى ٤٤٩ هـ) فى رسائله الغناء والمغنين

وأوردت الكتب التالية معلومات مختلفة حول الآلات الموسيقية والموسيقى والغناء: كتاب ألف ليلة وليلة (القرن العاشر من العصر العباسى) ، المقامات للحريرى (المتوفى ٥١٦هـ) ، والعقد الفريد لابن عبد ربه (المتوفى ٣٢٨ هـ) وصبح الأعشى للقلقشندى (المتوفى ٨٢١ هـ) ،وحلبة الكميت للنواجى (المتوفى ٨٤٩ هـ)، والإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدى (المتوفى ٤هـ)، والموشى فى الظرف والظرفاء للوشاء (المتوفى ٣٢٥هـ) ، ونهاية الأرب للنويرى (المتوفى ٧٣٣ هـ)

هذا ونرى أن بعض الكتب التراثية فى التاريخ والجغرافيا هى الأخرى قد احتوت على معلومات تخص الموسيقى والغناء عند العرب، نذكر منها على سبيل المثال: مروج الذهب للمسعودى ، وكتاب آثار البلاد للقزوينى ، ومسالك الأبصار لابن فضل الله العمرى، وزبدة كشف الممالك لابن شاهين الظاهرى ، وكتاب نفح الطيب للمقرى ، والمخصص لابن سيده

ومن الكتب الموسوعية التراثية التى زودتنا بمعلومات حول الآلات الموسيقية والغناء كتاب الفهرست لابن النديم ، وكتاب المقابسات لأبى حيان التوحيدى ، وكتاب مفاتيح العلوم للخوارزمى ، ورسائل إخوان الصفا وخلان الوفا

٤ ـ الآلات الموسيقية القديمة :

تزودنا الآلات الموسيقية الأصلية القديمة بمعلومات قيمة حول صنف الآلة

وشكلها والمواد المصنوعة منها وقياساتها إن طبيعة المواد المصنوعة منها الآلات الموسيقية ومنها الخشب أو القصب أو المعادن والمصران بالنسبة للأوتار هى السبب فى تلف وتكسر وفقدان هذه الآلات

لهذا السبب فإن ما عثر عليه من آلات موسيقية قديمة هو قليل جداً بالنسبة لما عثر عليه من أنواع مختلفة من الآثار المنحوتة والمنقوشة برسوم ومشاهد الحياة الموسيقية من عزف على أنواع مختلفة من الآلات من قبل عازف منفرد أو ثنائى أو فرقة موسيقية، وما إذا كان العزف من قبل رجل أو امرأة إلى غير ذلك من المعلومات حول الموسيقى والغناء فى المناسبات العامة والخاصة

٥ ـ البحوث الحديثة :

إن البحث والتأليف حول تاريخ الموسيقى العربية فى العصر الحديث قد بدأ فى أوربا منذ القرن الثامن عشر ؛ لهذا فإن معالجتنا لهذا الموضوع ستنقسم إلى قسمين: أوربا أولاً ثم العالم العربى

أولاً : أوربا :

فى سنة ١٧٨٧م صدر للإسبانى أندريه كتاب:(رسائل فى موسيقى العرب). وفى القرن التاسع عشر نشط المستشرقون فى البحث والترجمة والتحقيق والنشر فى اللغات الإنكليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والهولندية ، ونذكر على سبيل المثال ما يلى

١ ـ إيلى سميث رسالة فى الموسيقى العربية ، ١٨٤٧م

٢ ـ لاند فى السلم الموسيقى العربى ، أمستردام ١٨٨٠م

٣ ـ لاند نظرات فى أوائل تطور الموسيقى العربية ، ١٨٨٠م.

٤ ـ لاند محاولات فى التدوين والمقام الموسيقى العربى فى العصور الوسطى، ليبزج ١٨٨٦م

٥ ـ لاند أبحاث فى تاريخ السلم الموسيقى العربى، ليدن ١٨٨٣م.

٦ ـ لاند تحقيق التدوين الموسيقى عند العرب والفرس ، ١٨٩٥م

٧ - باربييه دومينار: إبراهيم بن المهدى ،دراسة حول ثلاثة موسيقيين عرب، باريس ١٨٨٤م

٨ - كارادوفو بحث فى الصلات الموسيقية ، أو رسالة شرف الدين المؤمن البغدادى ، ١٨٩١م

٩ - سلفادور - دانيال فرانسيسكو الموسيقى والآلات الموسيقية عند العرب، لندن ١٩١٤م.

هذا ،وقد توجت البحوث وحركة التأليف والنشر الأوربية حول تاريخ الموسيقى العربية ببحوث وكتب العالم الأسكتلندى فارمر الذى سيظل إنتاجه العلمى حول الموسيقى العربية المرجع الأول لكل من يبحث ويكتب فى هذا الموضوع

وإليك عناوين بحوثه

- التأثير العربى فى موسيقى غرب السودان مع الإشارة إلى الجاز الحديث ، ١٩٢٤م

- أدلة على التأثير العربى فى نظرية الموسيقى ، ١٩٢٥م

- التأثير العربى فى نظرية الموسيقى

- آلات موسيقية بيزنطية من القرن التاسع

- المخطوطات الموسيقية العربية فى المكتبة البودلية

- حقائق عن التأثير الموسيقى العربى

- التأثير الروحى للموسيقى من مصادر عربية

- التعريف ببعض المخطوطات الموسيقية

- تطور الطنبور أو الباندور

- الترجمات العربية لكتابات الإغريق فى نظرية الموسيقى

- منشأ العود العربى والربابة

- دراسات فى الآلات الموسيقية الشرقية

- سناطير العصور الوسطى فى الشرق
- منشأ الشقرة
- آلتا أرغن من الشرق
- آلة موسيقية من شمال إفريقيا
- آلات موسيقية من القرن التاسع الميلادى
- مذكرة عن المزمار والناى
- آلات موسيقية مكية
- أرغن الأقدمين من المصادر الشرقية   العبرية والسريانية والعربية
- معلم عود عربى قديم
- التأثير الموسيقى المتبادل بين الشرقين الأقصى والأوسط
- مزيد من الكتابة العربية اللاتينية فى الموسيقى
- كتابات الفارابى المترجمة إلى اللاتينية
- سلم العود عند ابن سينا
- هل كان لكل من العود العربى والفارسى دساتين ؟
- تركيب العود العربى والعود الفارسى فى العصور الوسطى
- الجوهرة الغالية وهو كتاب الياقوتة الثانية من العقد الفريد لابن عبد ربه
- دين اليهود للكتاب العرب فى الموسيقى
- موسيقى الصوفية والدراويش
- الموسيقى الإسلامية
- أسماء الأصوات فى كتاب الأغانى الكبير.
- المقامات العربية القديمة

وإضافة إلى ما نشره فارمر نذكر أيضا بحوث الأوربيين الآخرين

بوزه   عناصر عربية فى الموسيقى الشعبية لجنوب إسبانيا ، ١٩٧٥م

هيكمان   موسيقى المنطقة العربية الإسلامية ، ليدن ١٩٧٠م

راندل: الفارابى ودور الموسيقى العربية النظرية فى العصور الوسطى اللاتينية.

راينرت   مشكلة الكوما الفيثاغورية فى نظرية الموسيقى العربية

ريبيرا   الموسيقى فى بلاد العرب القديمة وإسبانيا ١٩٧٠م

روبسون   الآلات الموسيقية العربية القديمة ، كلاسكو ١٩٣٨م

هانس أوسش   منطقة الحضارة العربية ـ الفارسية فى كتاب: الموسيقى خارج أوربا ، الجزء الأول ، ١٩٨٧م

كما اتجهت الجامعات الأوربية والأمريكية إلى وضع أطروحات دكتوراه ، تتناول مواضيع مختلفة فى الموسيقى العربية ، نذكر منها على سبيل المثال ما يلى ـ وذلك حسب تسلسل تاريخ صدورها

أطروحات دكتوراه :

مولر   حول موسيقى الشعوب الإسلامية ، ١٩٢٠م

س   الخولى   دور الموسيقى فى الحضارة الإسلامية ، أدنبرة ١٩٥٤م

آكل   دراسات فى التاريخ الاجتماعى لعصر الأمويين على ضوء كتاب الأغانى ، لندن ١٩٦٠م

نويباور   الموسيقيون فى قصور العباسيين القدامى ، فرانكفورت ١٩٦٥م

أورانسى   الخطوط اللحنية ومصطلح المقام فى الموسيقى الفنية التقليدية التركية ، من القرن الخامس عشر لغاية القرن التاسع عشر ، ميونخ ١٩٦٢م.

حبيب حسن توما   مقام البياتى فى التقاسيم العربية ، برلين ١٩٦٨م

لويزا لمياء الفاروقى   طبيعة الفن الموسيقى للحضارة الإسلامية ، نيويورك ١٩٧٤م.

ليبرتى مانيك: السلم الموسيقى العربى فى العصور الوسطى ، برلين ١٩٦٩م.

بركوون　نظريات التأثير العربى فى الموسيقى الأوربية للعصور الوسطى، ١٩٧٦م.

شتيكلباور　المغنيات فى البلاط العباسى فى زمن الخليفة المتوكل ، فيينا ١٩٧٥م

فيكنر　الأبوذية والموال　دراسة عن الصبغة اللغوية والموسيقية فى الغناء الشعبى لجنوب العراق ، برلين ١٩٨٢م

هذا ، وتمتاز دراسات وبحوث وكتب الباحثين الأوربيين والأمريكان بالإلمام الواسع والمعالجة العلمية العميقة والتحليل الممتاز

ثانيا : العالم العربى :

إن الكتب العربية الحديثة التى عالجت تاريخ الموسيقى العربية تمتلئ بالأمور السلبية التالية

١ ـ عدم اعتمادها على الآثار الموسيقية

٢ ـ عدم اعتمادها على المخطوطات الموسيقية العربية وما فيها من تراث علمى أصيل، خاصة فى موضوع السلم الموسيقى العربى والإيقاع والآلات الموسيقية

٣ ـ طغيان السرد التاريخى الصرف الخاص بأخبار وتاريخ حياة المغنين والمغنيات عبر العصور المختلفة

٤ ـ اعتمادها على كتب وبحوث أوربية قديمة تنقل عنها ، مما لا يمثل مستوى البحث العلمى الحديث السائد فى الوقت الحاضر.

٥ ـ احتوائها على معلومات خاطئة من الناحية الأثرية والتاريخية الخاصة بالموسيقى

٦ ـ احتوائها على آراء وأفكار شعوبية ضد تراث العرب الموسيقى وبدون أدلة وأسانيد كافية أو مقنعة ؛ حيث إنها قد صورت الموسيقى العربية وجعلتها فارسية بالدرجة الأولى أو يونانية فى أصولها وسلمها الموسيقى وإيقاعاتها وآلاتها رغم أن الشواهد الأثرية تنفى وتبطل ذلك

٧ ـ خلو بعضها من الأمانة العلمية وقيامها بسرقة جهود الآخرين العلمية.

ونذكر على سبيل المثال اللبنانية دكتورة منى سنجقدار شعراني فى كتابها (تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها ، بيروت ١٩٨٧م). حيث نقلت نقلاً حرفيا جميع كتاباتى حول الآلات الموسيقية التى نشرتها فى أعداد متواصلة وكثيرة فى مجلة (القيثارة) العراقية تحت عنوان: (قاموس الآلات الموسيقية) حسب تسلسل الحروف الأبجدية لأسماء الآلات دون إشارتها إلى هذا المصدر

أما الكتب التى تنطبق عليها إحدى أو بعض النقاط السلبية المذكورة ، فهى:

١ ـ عباس العزاوى: الموسيقى العراقية فى عهد المغول والتركمان، ١٩٥١م

٢ ـ أحمد تيمور باشا الموسيقى والغناء عند العرب ، ١٩٦٣م

٣ ـ عبد الكريم العلاف الطرب عند العرب، ١٩٦٥م

٤ ـ عبد الرحمن على الحجى تاريخ الموسيقى الأندلسية ، ١٩٦٩م

٥ ـ دكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، ١٩٧١م

٦ ـ مجدى العقيلى السماع عند العرب ، ١٩٧٦م

٧ ـ الدكتور محمد محمود سامى حافظ تاريخ الموسيقى والغناء العربى ، ١٩٧١م.

٨ ـ الدكتور محمد محمود سامى حافظ موسيقى الشعوب ، ١٩٧٨م.

٩ ـ سليم الحلو تاريخ الموسيقى الشرقية ، ١٩٧٥م

١ ـ دكتوره منى سنجقدار شعرانى: تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها ، ١٩٨٧م.

١١ ـ سيمون جارجى: الموسيقى العربية ، ترجمة :جمال الخياط ، ١٩٨٩م.

وفى الأخير نود أن نوضح للقارئ الكريم أننا سنذكر عناوين البحوث والكتب وأطروحات الدكتوراه الأوربية والأمريكية فى ملحق رقم(١) فى نهاية هذا القسم.

المصطلحات العربية القديمة فى الموسيقى

فى المصنفات العربية التراثية فى الموسيقى والغناء يجد المرء مصطلحات موسيقية عربية عديدة علمية عميقة ودقيقة لقد ابتعد العرب فى العصر الحديث عن استعمالها؛ لهذا آلت هذه المصطلحات إلى زاوية النسيان والرقاد فى جوف المخطوطات الموسيقية إن غزارة ودقة المصطلحات الموسيقية العربية القديمة تثبت ولا شك القوة الإبداعية والفنية والعلمية عند العرب القدامى فى الموسيقى والغناء. وهى تثبت كذلك الإنجاز اللغوى الفنى الكبير الذى خلفوه للأجيال القادمة.

إن الجهل بهذه المصطلحات القديمة وإبقائها فى جنح الظلام دون تسليط الأنوار الكاشفة عليها هو تنكر من عرب اليوم لتراثهم الموسيقى اللغوى ،كما أن هذا الحال قد جعل العرب عالة على أوربا وتركيا وإيران حيث أخذوا منها العديد من المصطلحات الموسيقية وأدخلوها إلى اللغة العربية ، كما لو كانت اللغة العربية لغة فقيرة معدمة فى الموسيقى ، وحاشاها أن تكون إن ابتعاد العرب عن مصطلحاتهم الموسيقية القديمة لا يزيل عنها أبداً ما تمتاز به من دقة وجودة وعمق وغزارة

إن فهم واستعمال المصطلحات الموسيقية العربية القديمة هو المنطلق الذى يجب أن تنطلق منه مهمة ورسالة كتابة وتدريس مادة تاريخ الموسيقى العربية ، خاصة بعد أن استغل أعداء العرب والمغرضون وجود كلمات أعجمية موسيقية فى اللغة العربية ، دخلت إليها عن طريق السيطرة والاحتلال ؛وإليك مختارات من المصطلحات العربية القديمة راجين من المجمع العربى للموسيقى أن يتولى مهمة دراسة وتعميم استعمال المصطلحات التراثية فى أقطار العالم العربى

البعد :

هو مجموع نغمتين مختلفتين فى الحدة والثقل ، وقد يسمى (المدة) إشارة إلى أن البعد بين النغمتين هو فرق تمديد الأثقل صوتا من تمديد التى تليها أو هو

مسافة متخللة بين وترى النغمتين المختلفتين بالحدة والثقل

البعد الطنينى :

هو المسافة الصوتية الكاملة عند العرب وهى التى تسمى عند الإفرنج(تون). وهى حبس تسع الوتر واهتزاز ثمانية أتساعه، ونسبته كل وثمن أى :(٩/٨) .إن سبب تسميته بالطنينى هو لتشابه نغمتيه بطنين الذباب عند الذوق السليم وقد قال بذلك اللاذقى فى مخطوطته (الرسالة الفتحية فى الموسيقى)

بعد ذى الأربع :

هو الذى يشتمل على أربع نغمات محصورة بينها ثلاثة أبعاد ،وحبس ربع الوتر واهتزاز ثلاثة أرباعه، ونسبته كل وثلث (٤/٣) ، ويطلق عليه الجنس والكلمة الأجنبية المستعملة اليوم فى الأقطار العربية هى: (التراكورد)

بعد ذى الخمس :

وهو الذى يشتمل على خمس نغمات محصورة بينها أربعة أبعاد ،وهو حبس ثلث الوتر واهتزاز ثلثيه ،ونسبته كل ونصف (٣/٢)

بعد ذى الكل :

وهو الذى يشتمل على جميع نغمات مدار الألحان وحبس نصف الوتر واهتزاز نصفه الآخر ،ونسبته نسبة الضعف (٢/١) ،وهو الديوان الموسيقى أو ما يسمى بالأجنبية (أوكتاف) وهو (بعد ذى الكل) أو البعد الكامل عبارة عن درجات صوتية يعلو بعضها بعضا فتزداد كل درجة حدة عن سابقتها وتختلف فى عدد ذبذباتها ؛ أى تردد صوتها فى الهواء فى الثانية الواحدة من الدقيقة

بعد ذى الكل مرتين :

وهو الذى يشتمل على جميع مدار الألحان مع نظائرها ، وهو حبس ثلاثة أرباع الوتر واهتزاز ربعه ، ونسبته نسبة الأربعة أضعاف (٤/١) وهو ديوانان (أوكتافان) ، ويسمى الجمع الكامل أو الجمع التام ، وذلك لاشتماله على جميع

نغمات مدار الألحان مع جواباتها

الدساتين :

الدساتين أو الدستانات مفردها دستان، وهو لفظ فارسى يقابله فى اللغة العربية عَتَب (بفتح العين والتاء) .والدساتين علامات توضع على سواعد الآلات ذوات الأوتار ليستدل بها على مخارج النغم من أجزاء الوتر

الاصطحاب :

الاصطحاب هو تسوية الأوتار أى نصبها أو دوزنتها

المثلث :

المثلث على وزن مطلب (بفتح الميم واللام)، وهو اسم الوتر الثانى من الأعلى

المثنى :

المثنى على وزن مبنى ، وهو اسم الوتر الثالث من الأعلى

مطلق الوتر

وهو العزف على الوتر بدون جس

النغمة :

وهى الصوت الذى يلبث زمنا محدوداً على حدته وثقله ،وهى تدل على صوت واحد مستمر دون الانتقال إلى سواه من الأصوات فإن كل لفظة من الألفاظ الواردة فى السلم العربى ـ أى فى المقام اللحنى ـ هى اسم لنغمة ـ أى لصوت واحد

حدة النغمة :

هى جواب النغمة

ثقل النغمة :

ثقل النغمة أى قرار النغمة

النقرة :

النقرة هى مدة زمنية يسمع من خلالها صوت ، سواء كان صادراً من الحنجرة أو من الآلات الوترية أو النفخية أو القرعية التى تحدد الزمن

النقرة الساكنة :

هى التى تعقبها وقفة

النقرة المتحركة :

هى النقرة التى لا تعقبها وقفة

الحروف الحبسية :

هى التى لا يمكن أن يزاد على مستحقها من الزمان ، وهى عشرة الباء والتاء والجيم والدال والطاء والقاف والكاف واللام والميم والنون

الحروف التسريبية :

وهى التى يمكن أن تمد ، وهى بقية الحروف

السجاح :

السجاح هو الصوت الغليظ ، أى نغمة الطرف الأثقل لذى الكل ،أى أول نغمة الديوان (الأوكتاف)، وفى الوقت الحاضر يطلق على السجاح الأعظم نغمة (القرار) وعلى الصياح الأعظم نغمة (الجواب)

الصياح :

هو نغمة الطرف الأحد لذى الكل؛ أى آخر نغمة الديوان (الأوكتاف)

الأجناس :

جمع جنس والأجناس فى الموسيقى تسمية عامة تشمل على الأخص متواليات النغم المتجانسة بالأربعة حدود،وتشمل أيضاً أجناس الأصول فى أدوار الإيقاعات. والجنس كما يسميه العرب هو عبارة عن بعد بالأربع ، أى أنه يتألف من أربعة أصوات تنحصر بينها ثلاث مسافات مجموعها مسافتان كاملتان ونصف المسافة

و(الجنس) هو القسم الأول (الأدنى) من المقام ،(والفرع) هو القسم الأعلى وبانضمام الجنس والفرع يسمى جمعا ، وهذا (الجمع) هو عبارة عن ديوان لحنى أساسى كامل ذو ثمانية أصوات وكان للجنس قديماً ثلاثة أنواع يختلف كل نوع منها باختلاف توزيع المسافات الصوتية المحصورة بين أصواته الأربعة ،وأول الأجناس وأشهرها هو الجنس القوى ، ويسميه الإفرنج :(دياتونيك)، ويتألف من مسافة كاملة تليها أخرى كاملة ثم نصف مسافة، هكذا $١ + ١ + \frac{١}{٢}$

والجنس الثانى هو اللين، ويتألف من مسافة كاملة ثم نصفها ثم مسافة كاملة هكذا $١ + \frac{١}{٢} + ١$

الجنس الثالث هو الملون ، ويتألف من نصف مسافة ثم مسافة كاملة تليها مسافة كاملة ، هكذا $\frac{١}{٢} + ١ + ١$

لحن صنعة الأوتار :

وهى الأنغام الموسيقية ، وتنقسم إلى أقسام ثلاثة

الأول الطربى واللهوى والتلذذى والتنعمى والتكرمى.

الثانى المجرئ ، وهو للجرأة والنجدة والبأس والإقدام

الثالث الشجوى ، وهو للبكاء والحزن والنوح والرقاد

اللحن الطنينى

وهو الغناء ، وينقسم إلى ثلاثة أقسام:

الأول التسبيح والتهليل والتضرع والتخشع وهو ألينها

الثانى للطرب واللهو وهو أفخمها

الثالث للحزن والنوح وهو أشجاها.

الترنم :

هو الغناء بخفض الصوت وترجيعه

الترتيل :

هو الترسل فى اللحن بالترنم ثقلاً وحدة

الزم :

هو إطباق الشفتين وخروج الصوت من الخيشوم

الغنة :

هى صوت يخرج من الخيشوم كالزم ، غير أن الصوت يخرج بعضه من بين الشفتين وبعضه من الأنف

الشذرات :

هى الأنغام اللينة القصار الناعمة التى يردف بها آخر الجزء ، أو فيما بين الأزمنة الطوال فى خلال الأجزاء

الأسطقس :

الأسطقس جمعها أسطقسات ، وهى لفظ يونانى معناه :الأصل أو الجوهر، وأسطقسات الموسيقى هى أدق أصولها ومبادئها التى ترتكز عليها مادة العلم والمعرفة بها

الدبندار :

هو الضارب على الطبل

الصرخة :

هى صوت حاد لابث منفرد ، لا يتبعه مثله وقد يكون فى آخر اللحن بعد مقطعه ، ويكون فى الوسط أيضاً

المخلخل :

وهو العالى الحاد النغم بحلاوة وجهارة

المقعقع :

هو الذى يشبه كلام البادية بلا حلاوة

المبلبل :

هو الذى تختلف فيه النغم وتزول عن أماكنها

التفريع :

هو أن يخرج المغنى من نوع إلى نوع ويعود إليه

المباينة :

هى أن يغنى اثنان ؛ هذا المصراع الأول من البيت وهذا المصراع الثانى

الكسور الاعتيادية :

فى الكسور الاعتيادية الواردة فى المخطوطات الموسيقية يمثل الرقم المقامى طول الوتر المهتز ، والرقم البسطى يمثل طول كل الوتر، والعدد الفارق بينهما يمثل طول الوتر المحبوس، فمثلاً $\frac{٤}{٣}$ ويطلق عليه كل وثلث ؛ لأن الأربعة هى كل الثلاثة وثلثها؛ فالأربعة تمثل طول كل الوتر ، والثلاثة تمثل طول الوتر المهتز ، والفارق بينهما وهو العدد (١) من الأربعة طول الوتر المحبوس وهو ربع الوتر

الجس :

هو العزف بالأصابع دون المضرابات لامتحان التسوية

الحث :

هو الإسراع فى الإيقاع وتخفيف أزمنة نقراته

الإدراج

هو حذف بعض نقرات الميزان تخفيفا له

حساب الجمل على الحروف :

الحرف	أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط
العدد	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
الحرف	ى	ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص
العدد	١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠	٩٠
الحرف	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ
العدد	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠
الحرف	غ								
العدد	١٠٠٠								

فكلمة بغداد مثلاً مجموع حروفها هو ١١ ١ ، كما يلي

٢ + ١ + ٤ + ١ + ٤ = ١١ ١

ب + غ + د + أ + د = بغداد

حساب الجمل على المراتب

آحاد :

أ	ب	ج	د	هـ
١	٢	٣	٤	٥
و	ز	ح	ط	
٦	٧	٨	٩	

عشرات :

ى	ك	ل	م	ن
١٠	٢	٣٠	٤	٥٠
س	ع	ف	ص	
٦٠	٧٠	٨٠	٩٠	

مئات :

ق	ر	ش	ت	ث
١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠
خ	ذ	ض	ظ	
٦٠	٧٠	٨٠	٩٠	

ألوف :

غ
١٠

المصطلحات الأوربية

تون : TONE

سمى تون : SEMITON

هارمونى : HARMONIE

ترانزيشن : TRANSITION

ليما : LIMMA

ريثم : RHYTHM

وهذا المصطلح يقابله عند العرب القدامى: (الإيقاع) ، وعند الكندى مصطلح: (النسب الزمانية)

انترفال : INTERVAL

والمصطلح العربى القديم فى العصر العباسى وما بعده هو (البعد) الذى عرفوه بالمسافة المتخللة بين وترى النغمتين المختلفتين بالحدة والثقل

ترومولو: TROMOLO

وهو الترعيد الذى عرفه ابن سينا بما يلى فأما الترعيد فهو أن تشغل حق زمان النغمة بنغم متوال لا يحس فصولها ،ويعد على النغمة الواحدة المتميزة وتسمى الرعدات.

تريل : TRILL

هذا المصطلح يقابله عند ابن سينا (التمزيج) وهو أن يحدث نغمة على دستان بالقبض عليه ، ثم يرعد الأصبع على دستان تحته وفوقه ليسمع لذلك صوتاً آخر يمازج هذا الصوت

كليساندو : GLISSANDO

وهو (التوصيل) عند ابن سينا الذى عرفه بقوله هو أن ينقر دستان ثم يحرك الأصبع إلى دستان فوقه أو تحته على الاتصال ، إرادة لأن يغير الصوت من حدة إلى ثقل أو ثقل إلى حدة تغيرا على الاتصال

ملحق رقم (١)
البحوث والكتب الأجنبية باللغات الأوربية

Boese . Arabische El emente in der sud Espanischen Volksmusik, in : Basler Arohiv , Neue Folgc , Bd . 23 ,1975 , 231- 238.

Hickmann Die Musik der Arabisch Islamischen Bereich, in Handbuch der Orientalstik,Orientalische Musik, Leiden 1970.

Randll, Al - Farabi and the role of Arabic Music Theory in the Latin Middle Ages, in Journal of the Amrican Musicological Society , Bd . 2 , 1976 , P. 173 - 188

Reinert .Das Problem der Pythogarischen Kommas in denarabischen Musischen Musiktheorie, in : Asiatische Studien, Bd. 33 ,1979, S . 199 f.

Ribera . Music in Ancient Arabia and Spain Standard 1929 , New York 1970 .

Oesch, Hans . Der arabisch - Persosche Kulturbereich, in : Neuen Handbuch der Musikwissenschaft , Bd . 9, Laaber 1987

Müller Über die Musik der Muslimischen Völker , Dissertation , Erlangen 1920 .

El - Kholy , S . A .The Function of Music in islamic Culture, Ph . D . Dissertation University of Edinburgh 1954 .

Akel . Studies in the Social History of the Umayad period as reveald in kitab al.Aghani, Ph .D.Dissertation , University of Lodon 1960 .

Neubauer , Musiker am Hof der fruhen Abasiden . Ph . D. Dissertation , Universität Frank Furt Main 1965 .

Oransay Melodische Linien und der Begriff Makam der traditionllen turkmschen Kunstmusik Vom 15 . bis zum 19 . Jahrhindert .Ankara 1966 Ph D Dissertation , universität München 1962 .

Habib Hassan Touma . Der Maqam bayati im arabischen Taqsim ! Dissertation freie Universitat Berlin 1968 .

هوامش القسم الأول

(1) Curt Sachs . Die Musik der Alten Welt . Berlin 1968 , S. 255 .

(2) Chottin, Ls musique Arabe , in Encyclopedie de La pleiade . Histoir de La Musiquc I 1960 , p . 526 - 542 .

(٣) فارمر ما هى الموسيقى العربية ؟ ترجمة: منذر جميل حافظ ،جريدة الجمهورية (البغدادية) العدد (٥٩٧٤) بتاريخ ١٥ / ١/ ١٩٨٦

(4) Hickmann , Hans Die Musik der arabisch - persischen Bereich, in : Handbuch der Orientalistik : orientalische Musik , Leiden , 1970 S . 1 ff

(5) Trautmann , fünf Jahrtausende Musikkultur im Lande der Nils , in : Ländermonographie , Ägypten , S 364 .

(6) Kleine Ent zyklopädie , Musik , Leipzig 1959, S .234 F.

(7) Oesch , Hans . Der arabisch - islamische Kulturbereich , in : Nues Handbuch der Musikwissenschaft Bd 9 Aussereuropäische Musik , Laaber - Verlag 1987 , S.124.

(٨) دكتور حبيب حسن توما تاريخ الموسيقى العربيـة ، نشـرة القيثارة (البغداية) العدد الخامس ، تموز ١٩٨٠م ،ص ٢ - دكتور حبيب حسن توما الوضع الحالى للبحث فى التراث الموسيقى العربى ، نشرة القيثارة (البغدادية) ٩ / ١ ، فى ١ تشرين الأول ١٩٧٨م ،ص ٦ - دكتور حبيب حسن توما الهوية الموسيقية؛ أبعادها وأهميتها فى التربية الموسيقية ، نشرة القيثارة العدد (١٦) ، ١٩٨٢م ، ص ٨ - دكتور حبيب حسن توما :موسيقى المدينة ، بيروت ١٩٩١م ، ص ١١ - ٥٣

(9) Habib Hassdn Touma , Die Musik der Araber. Wilhelmshaven 1975 , S . 8 if

(١) أطلق الأغريق (اليونانيون) على الكتابة التى استعملها سكان العراق القدامى اسم (Assyria Grammata): أى الكتابة الآشورية (Herodot Iv 87) أما تسمية: (الكتابة المسمارية) فهى تسمية حديثة جاءت بعد أن وصلت إلى أوربا بعض الأخبار والنماذج لكتابات عثر عليها الرحالة الأجانب فى العراق وإيران ومنهم الإيطالى بيترو ديلا فاله (Pietro della Valle). إن أول من أطلق تسمية الكتابة المسمارية هو الباحث الألمانى إنكلبرت كمفر (Engelbert Kämpfer) وذلك فى نهاية القرن السابع عشر، انظر

Friedrich ,Entzifferung verschollener Schriften und Sprachen, Berlin 1954 .

(١١) جواد على: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ،الجزء الأول ،الطبعة الأولى، بيروت ١٩٦٨م ، ص ٥٧٦

(١٢) فى سنة ١٩٤٩م نشر طه باقر فى المجلد الخامس من مجلة سومر التى تصدرها دائرة الآثار العراقية دراسة قيمة بعنوان: (علاقات بلاد الرافدين بجزيرة العرب) عالج فيها موضوع اسم العرب وصفة الجزيرة وأحوالها ، وقد اعتمد عليه الدكتور جواد على كل الاعتماد فى الجزء الأول من كتابه المذكور فى الهامش (١١) ،دون أن يشير إليه إطلاقاً خلافا للأمانة العلمية فى أصول البحث والتأليف

(١٣) طه باقر المصدر السابق ، ص ١٥٧

(١٤) طه باقر: المصدر السابق ،ص ١٥٦

(١٥) كان تاريخ أرميا فى حدود ٦٢٦ ـ ٥٨٦ ق م

(١٦) تقع مدينة الحضر على بعد ١١٠ كم إلى الجنوب الغربى من مدينة الموصل. ومنطقتها بادية لا تتوفر فيها المياه الجارية شأن مدينة تدمر والبتراء. والحضر عاصمة لمملكة عربية قديمة كانت تتمتع بالاستقلال الذاتى ضمن سيطرة الحكم الفارسى.

كما تعرف بلاد مملكة الحضر باسم عربايا أى بلاد العرب وقد تجاوز عدد الكتابات الآرامية المكتشفة فى الحضر الثلاثمائة نص ، راجع: فؤاد سفر ومحمد على مصطفى: (الحضر مدينة الشمس) الصفحات ٣ ٤ ـ ٤١٦ وهى الكتابات التى تحمل الأرقام التالية: ٧٨ ، ٧٩ ،١٩٣ ـ ١٩٩ ، ٣ ٢ ،٢٢٣، ٢٣١ ، ٢٨٧ ،٢٨٨ التى تذكر اسم (العرب)

(١٧) استنادا إلى الكتابات الآرامية يمكن القول أن نشوء الحضر كان منذ منتصف القرن الأول للميلاد، واستمرت لغاية سقوطها فى سنة ٢٤ للميلاد

(١٨) انظر سورة الرعد: الآية ٣٧ ، وسورة الأحقاف الآية ١٢، وسورة النحل الآية ٢ ١

(١٩) الهمدانى صفة جزيرة العرب ص ٤٧

(20) Gromann . Arabien . Münmchen , 1963 , S 4 .

السلم الموسيقى العربى

السلم الموسيقى العربى

الأصوات أو النغمات فى الموسيقى هى كحروف الهجاء فى اللغات ، فكما أن كل ما يكتب فى أية لغة كانت لا يمكن أن يكون من غير حروفها ، كذلك المؤلفات الموسيقية فهى لا تخرج عن مجموعة النغمات أو الأصوات التى تتكون منها الموسيقى

وكما أن لكل أمة لغة خاصة بها ، فإن لها سلما موسيقياً خاصاً بها تبنى عليه موسيقاها وألحانها والسلالم تختلف وتتطور باختلاف الحضارات والعصور

تكوين السلم الموسيقى

السلم الموسيقى عبارة عن سلسلة تتألف من مجموعة أصوات أساسية عددها سبعة يضاف إليها صوت ثامن ،وهذا الصوت الثامن يكون جوابا للصوت الأول، وعلى أصوات السلم تؤلف جميع الألحان وهذه الأصوات أو النغمات الثمانية تأخذ فى تتابعها ترتيباً تدريجياً فى الصعود أو الهبوط؛ تبدأ من أية نغمة وتنتهى بجوابها فى حالة الصعود أو بقرارها فى حالة الهبوط

وكل نغمة من نغمات السلم تسمى درجة ، والمسافة الصوتية الكائنة بين درجتين فى السلم تسمى (بعدا).والأبعاد المحصورة بين مختلف الدرجات ليست متساوية فى مساحتها فهى كبيرة وصغيرة،ويسمى البعد الكبير: صوت، وبالإنكليزية: تون وهو (البعد الطنينى) عند العرب القدامى، بينما البعد الصغير كان (نصف طنينى) ويسمى فى الوقت الحاضر نصف صوت ، وبالإنكليزية: سمى تون

إن تقسيم السلم الموسيقى إلى نوعين من الأبعاد ،أى صوت ونصف صوت هو تقسيم خاص بالموسيقى الغربية ،كما أنه كان معروفا فى موسيقى البابليين فى العراق القديم

أما فى السلم الموسيقى العربى فإن المسافات فيه على أربعة أنواع ،هى

(مسافة كاملة، ونصفها ،وربعها ،وثلاثة أرباعها) أى أن المسافة الكاملة ذاتها التى عند الإفرنج تقسم إلى أربعة أرباع ويحتوى السلم على سبعة أبعاد ، خمسة منها أبعاد طنينية رمزها (ط) أى صوت (تون) ، واثنان نصف طنينى أى نصف صوت (سمى تون) ،كما فى الشكل الآتى

٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١

ط	١/٢	ط	ط	ط	١/٢	ط	ط

كردان	أوج	حسينى	نوى	جهاركاه	سيكاه	دوكاه	راست
دو	سى	لا	صول	فا	مى	رى	دو

وإذا ما أمعنا النظر فى الشكل أعلاه لوجدنا أنه يتألف من جزئين متناظرين الأول (دو ـ فا)،والثانى:(صول ـ دو) وكل واحد منهما مكون من أربع نغمات تحصر بينها ثلاثة أبعاد ، وهو ما يعرف باسم الجنس .وعند العرب القدامى (بعد ذى الأربع) وبالإنكليزية:(تتراكورد).ويتألف السلم من اثنين من الأجناس يسمى أحدهما الأسفل أو الأول ،والآخر الأعلى أو الثانى كما فى الشكل التالى

الجنس الأعلى او الثانى	الجنس الأسفل أو الأول
دو سى لا صول	فا مى رى دو

ويسمى السلم الموسيقى عادة باسم النغمة التى يبدأ بها فيقال مثلاً :سلم راست، أو سلم دو هذا وعند تغيير أساس السلم يتغير عندئذ مسموعه ، أى ينتج عنه سلم جديد يختلف عن الأول ، والسبب فى ذلك هو أن الأبعاد المحصورة بين درجات السلم ليست كلها من نوع واحد بل هى غير متساوية؛ فمنها

صوت كامل، ومنها ما هو نصف صوت   فعند قيامنا بتغيير أساس السلم نكون قد غيرنا نظام توالى هذه الأبعاد المختلفة فيه، وبهذا يتغير المقام المسموع منه وينتج سلم جديد   والشكل التالى يوضح اختلاف نظام الأبعاد فى السلالم المختلفة:

	سلم سى ٧	سلم لا ٦	سلم صول ٥	سلم فا ٤	سلم مى ٣	سلم رى ٢	سلم دو ١
٨	سى	لا	صول	فا	مى	رى	دو
٧	لا	صول	فا	مى	رى	دو	سى
٦	صول	فا	مى	رى	دو	سى	لا
٥	فا	مى	رى	دو	سى	لا	صول
٤	مى	رى	دو	سى	لا	صول	فا
٣	رى	دو	سى	لا	صول	فا	مى
٢	دو	سى	لا	صول		مى	رى
١	سى	لا	صول	فا	مى	رى	دو

والواقع أن المقام ما هو إلا سلم موسيقى تتوالى الأبعاد المحصورة بين نغماته بشكل معين ،وأن أى تغير فى نظام هذه الأبعاد ينتج عنه مقام آخر

إن السلالم المبينة سابقا كانت مستعملة فى موسيقى الشرق والغرب إلا أن الغربيين قد تركوا استعمال معظمها واقتصروا على اثنين منها فقط ،وهما

١ - سلم دو ، وسموه السلم الكبير

٢ - سلم لا،وسموه: السلم الصغير

أما فى الشرق فقد استمروا على اتخاذ السلالم المذكورة كلها ،بل زادوا عليها سلالم أخرى بإضافة (ربع) الطنينى، الأمر الذى أدى إلى ظهور مقامات كثيرة العدد كالتى نسمعها اليوم

تاريخ تطور السلم الموسيقى العربي

إن المصادر الأم التى ننهل منها معلوماتنا حول السلم الموسيقى العربى هى المخطوطات الموسيقية التى وصلتنا من أزمنة مختلفة ، مثل مخطوطات الكندى والفارابى وابن سينا وابن المنجم وإخوان الصفا وابن زيلة وصفى الدين الأرموى البغدادى والمراغى واللاذقى وغيرهم إن معالجتنا لتطور السلم الموسيقى ستكون طبقا لتسلسل تاريخ عصور الموسيقى العربية كما يلى

١ ـ العصر الجاهلى :

إن الحقبة التى سماها القرآن الكريم (الجاهلية) هى الفترة التى مرت قبل الدعوة الإسلامية ويؤرخها البعض بين سنة (٥٠ للميلاد) وسنة (٦٢٢) ، وهى السنة التى هاجر فيها الرسول العربى محمد ﷺ من مكة إلى المدينة المنورة، والتى اعتبرت بداية التاريخ الهجرى الإسلامى وهناك من يحدد العصر الجاهلى بين القرن الأول الميلادى وحتى القرن السادس للميلاد

إن معرفتنا بالسلم الموسيقى فى العصر الجاهلى تعتمد على ما أورده الفارابى[١] (المتوفى ٩٥٠ م العصر العباسى) فى كتابه (الموسيقى الكبير) ، وذلك عند شرحه المفصل لآلة (الطنبور البغدادى) الذى كان مستعملاً فى بلاد العراق وفيما قاربها وما توغل منها إلى مغرب العراق وإلى جنوبه وعند معالجة الفارابى آلة الطنبور البغدادى والدساتين العائدة له نراه يطلق على هذه الدساتين تسمية (الدساتين الجاهلية) ، ويعنى بها تلك الدساتين التى ترتب متساوية المسافات، وتعطى الدساتين الجاهلية السلم الموسيقى المستعمل فى ذلك العصر

وقد تم التوصل إليه بتقسيم الوتر إلى أربعين جزءاً متساوية المسافات،وكل جزء يساوى مقدار ربع الصوت كما قال الفارابى فى كتابه المذكور إن أغانى الجاهلية القديمة كانت فى زمانه ـ أى فى العصر العباسى ـ تعزف على آلة الطنبور البغدادى

وكان هذا الطنبور العربى يحتوى على وترين متوازيين وخمسة دساتين، ويقسم طول الوتر من الأنف إلى الحاملة إلى ثمانية أقسام متساوية، والثمن الأول يقسم إلى خمسة أقسام متساوية، وكل قسم يزود بدستان، وهذا يعنى أن الطنبور البغدادى كان يحتوى على خمسة دساتين ، وتستخرج من هذه الدساتين سائر النغمات العربية الطبيعية الموجودة فى السلم الموسيقى الطبيعى المستعمل فى البلاد العربية وكانت الطريقة الشائعة فى مصاحبة أغانى الجاهلية هى أن يضبط الوتَر الثانى للطنبور على أعلى صوت للوتر الأول.

وقد بدأ الفارابى معالجته للطنبور البغدادى بقوله

« إن البغدادى يقسم وتراه المتوازيان من جانب الملوى فى أكثر الأمر بخمسة أقسام متساوية ، يحد نقط أقسامها دساتين تشد على مقبض الآلة بحيال كل واحدة من نقط الأقسام ،وآخر دستان فيها مشدود على قريب من ثمن ما بين الحاملة إلى آخر ما يتحرك منهما من جانب الملوى وليكن على نهايتهما المتباينتين بتحزيزى الحاملة (جـ) ،(د) فيكون وترا (أ ـ جـ) و (ب ـ د) متوازيين. وليكن على نقطتى أول دستان فيهما حرفا (هـ) ، (ز) ، وعلى الثانى (ح)، (ط)، وعلى الثالث (ك) ، (ل) ، وعلى الرابع (م) ،(ن) ، وعلى الخامس (س) ، (ع) » [٢] هكذا

الحاملة جـ	(س)	(م)	(ك)	(ح)	(هـ)	أ
	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤
د	(ع)	(ن)	(ل)	(ط)	(ز)	ب

٢ ـ صدر الإسلام والعصر الأموى :

قال فارمر [٣] « كان لعرب الحجاز نظام موسيقى يختلف عن النظامين الرومى والفارسى ، وهذا ما يستنتج من سيرة المغنى ابن مسجح (المتوفى ٧١٥م) وهو من مشاهير مغنى العصر الأموى (٦٦١ ـ ٧٥٠م) ، وقد جاء عنه فى كتاب

الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ما يلى

رحل ابن مسجح إلى الشام وأخذ ألحان الروم والبربطية (أى الضاربين على البربط) والأسطوخوسية (النظريين الأساتذة) وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيرًا وتعلم الضرب، ثم قدم الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم وألغى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التى هى موجودة فى نغم غناء الفرس والروم وخارجة عن غناء العرب ،ونحن على هذا المذهب، فكان أول من أثبت ذلك ولحنه وتبعه الناس بعده » (٤)

هذا ،وليس لدينا فى الوقت الحاضر أية مخطوطة موسيقية تزودنا بالمعلومات حول السلم الموسيقى لهذه الفترة ، إلا أن الحاج هاشم محمد الرجب قد ذكر فى مقدمة شرحه وتحقيقه للرسالة الشرفية فى النسب التأليفية لصفى الدين الأرموى البغدادى أن السلم الموسيقى العربى الذى كان معمولا به قبل وبعد العصر الأموى هو اثنان وعشرون جزّءا كما هو مثبت فى كتاب :(كمال أدب الغناء) للحسن بن على الكاتب الذى كان حيا سنة (٦٢٥ هـ / ١٢٢٧ م) وقد حققه ونشره زكريا يوسف فى مجلة المورد العراقية المجلد الثانى سنة ١٩٧٣م ، ص ١ ١ ـ ١٥٤

٣ ـ العصر العباسى :

كتبت بغداد أروع صفحات تاريخ الموسيقى العربية والغناء العربى فى العصر العباسى (٧٥٠ ـ ١٢٥٨م) الذى يعتبر بحق العصر الذهبى للموسيقى العربية من حيث التأليف العلمى النظرى والعملى والبحث الأصيل

لقد اعتمد علماء العرب والمسلمين فى هذا العصر على آلة العود فى شرح نظريات الموسيقى واتخذوا الدساتين (العتَب ، بفتح العين والتاء) التى كانت موجودة فعلا فى عود العراق القديم فى الألف الثانى قبل الميلاد ،واستمرت فى العصر العباسى لتحديد درجات النغمات التى هى فى الواقع بمثابة حروف الهجاء فى لغة الموسيقى ومنها يتألف السلم الموسيقى الذى تبنى عليه ألحان الأمة وموسيقاها   إن معالجتنا لموضوع السلم الموسيقى ستكون طبقا لتسلسل تاريخ

العلماء الذين بحثوا هذا الموضوع ، وهم كما يلى

* **إسحاق الموصلـى (٧٦٧ـ ٨٥٠ م) :**

تعتمد معلوماتنا حول طريقة إسحاق الموصلى فى قسمة الدساتين على ما أورده يحيى بن على بن المنجم (٨٥٥ ـ ٩٠٨م) فى كتابه:(رسالة فى الموسيقى) الذى يرى فيه جواد على فصلا من كتاب: (النغم) لإسحاق الموصلى الذى رجع إليه كثيرا الأصفهانى فى كتابه الأغانى ومن قسمته لدساتين العود يمكن معرفة نظام السلم الموسيقى عند إسحاق الموصلى ، وطبقا لما أورده ابن المنجم فإن عدد الدساتين فى العود هى أربعة ، وهى كما يلى

١ ـ السبابة　　　　٢ ـ الوسطى

٣ ـ البنصر　　　　٤ ـ الخنصر

وحسب تقسيم إسحاق الموصلى للدساتين يكون الديوان (الأوكتاف) محتويا على عشرة أصوات ، ويسمى ابن المنجم النغم العشر عند إسحاق الموصلى بحروف الهجاء ابتداء من نغمة مطلق وتر المثنى أ ، ب ، جـ ، د ، هـ ، و ، ز ، ح، ط ، ى ، كما يلى

١٠	٩	٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١
ى	ط	ح	ز	و	هـ	د	جـ	ب	أ

قال إسحاق ومن يقول بقوله إن النغمات عشر ليس فى العيدان ولا المزامير ولا الحلق ولا شىء من الآلات أكثر منها فالنغمة الأولى :المثنى مطلقا وهى النغمة التى يبتدئ بها الضارب قدر الطبقة على ما يريد من الشدة واللين ، ثم يسوى عليها العيدان والمزامير وسائر الآلات ، وتسمى هذه النغمة :(العماد) ، وإنما سميت العماد؛ لأنها يعتمد عليها فى الطبقة والتسوية ،والنغمة الثانية: السبابة على المثنى والنغمة الثالثة الوسطى على المثنى ، والنغمة الرابعة: البنصر على المثنى ، والنغمة الخامسة: الخنصر على المثنى

فهذه خمس نغم عليها المثنى ثم يصير إلى الزير فيلغى مطلقه لأنه مثل نغمة الخنصر على المثنى ولا فرق بينهما ، ثم النغمة السادسة: السبابة على الزير، والنغمة السابعة الوسطى على الزير ، والنغمة الثامنة البنصر على الزير ، والنغمة التاسعة الخنصر على الزير ، فهذه أربع نغم فى الزير ، وبقيت النغمة العاشرة فكرهوا أن يفردوا لها وترا فيكونوا قد زادوا فى العود وترا خامساً من أجل نغمة واحدة ولا يخرج فيه غيرها، فطلبوها فى أسفل هاتين فوجدوها فى أسفل دستان الزير بالبنصر إذا جعلت السبابة من الزير بالنبصر منه ووقعت البنصر من أسفل المقدار مسافة ما بين دستان السبابة ودستان البنصر ، واستغنوا بوجودها فى هذين الموضعين عن أن يزيدوا فى العود وترا خامساً ، فهذه عشر نغمات متناسبات لا تشبه نغمة منها نغمة

*** الكندى (٨٠١ ـ ٨٧٤ م) :**

إن دراسة الأبعاد التى ذكرها فيلسوف العرب الكندى فى شد الدساتين على العود تقود ـ كما يقول زكريا يوسف (٥) ـ إلى القول بأن السلم الموسيقى المعروف آنذاك هو سلم ملون يتألف من اثنتى عشرة نغمة بينها أبعاد غير متساوية يرمز لها بالحروف الاثنى عشر الأولى من الأبجدية ابتداء من مطلق البم ،وهى كالآتى

أ	ب	جـ	د	هـ	و	ز	ح	ط	ى	ك	ل
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١	١١	١٢

ويصف الكندى السلم الموسيقى العربى مشتملاً على اثنتى عشرة نغمة، وهو سلم ذو أنصاف الأبعاد الطنينية ،ويطلق على هذه النغمات اسم الحروف الأبجدية العربية حسب ترتيبها من الألف إلى اللام

والسلم عند الكندى يخضع لنظام الأجناس (تتراكورد) التى تبنى عليها موسيقات الممالك القديمة ومقامات الموسيقى العربية حتى يومنا هذا

إن طريقة الكندى فى استعمال الحروف الأبجدية فى تسمية النغمات تختلف عن استعمالها عند إسحاق الموصلى ؛ وذلك بسبب اختلاف نظريتهما فى عدد النغم فى الديوان (الأوكتاف) الواحد ، فهى عشر عند إسحاق الموصلى اثنتا

عشرة عند الكندى ، وفى أولى النغم : فهى مطلق المثنى عند إسحاق ومطلق البم عند الكندى

وفيما يلى جدول بحروف الجمل ، وما يقابل كلا منها فى النغم على مذهب إسحاق الموصلى والكندى

الحرف	النغمة عند الموصلى	النغمة عند الكندى
أ	مطلق المثنى	مطلق البم
ب	سبابة المثنى	معطلة
جـ	وسطى المثنى	سبابة البم
د	بنصر المثنى	وسطى البم
هـ	خنصر المثنى / مطلق الزير	بنصر البم
و	سبابة الزير	خنصر البم / مطلق المثلث
ز	وسطى الزير	معطلة
ح	بنصر الزير	سبابة المثلث
ط	خنصر الزير	وسطى المثلث
ى	النغمة خارج الدساتين	بنصر المثلث
ك		خنصر المثلث / مطلق المثنى
ل		سبابة المثنى

* الفارابى (٨٧٠ ـ ٩٥٠ م) :

الواقع أن الفارابى مثل الكندى قد جمع بين الناحيتين النظرية والعملية فى الموسيقى ويتضح من كتابه : (الموسيقى الكبير) أنه قد أضاف زيادات أخرى إلى السلم الموسيقى عما كانت عليه فى زمن الكندى (المتوفى ٨٧٤ م) إلا أنه ظل يسير على طريقة الديوان المضاعف واستعمل الفارابى أيضاً حروف (أبجد هوز)

للتعبير عن نغمات (الذى بالكل الأول) من حرف (أ) إلى حرف (ل) ولا يكررها للذى بالكل الثانى كما كان يفعل الكندى ، بل يستعمل الحروف التى تليها حسب تسلسلها ، وهى

م ، ن ، س، ع ، ف ، ص، ق ، ر ، ش ، ت ، ث ،خ،ذ الخ.

إن سلم الفارابى (٨٧٠ ـ ٩٥ م) كان يتألف من ثلاث وعشرين نغمة محصور بينها اثنان وعشرون بعدا غير متساو؛حيث إنه قسم بعد ذى الأربع(الجنس أو التراكورد) للوتر الواحد إلى أحد عشر دستان .ونورد فيما يلى أسماء وأبعاد، ونسب هذه الدساتين

١ ـ المطلق (٠)

٢ ـ مجنب السبابة الأولى ونسبته (٢٥٦ / ٢٤٣) وهى نسبة بقية المنكوس ذى المدتين

٣ ـ مجنب السبابة الثانى:ونسبته كل وجزء من ستة عشر جزءًا من كل (١٧/ ١٦) وهو تنصيف الطنينى الأول المستقيم ذو المدتين ٩ / ٨ ÷ ٢ = ١٨ / ١٧ أو ١٧ / ١٦

٤ ـ مجنب وسطى الفرس ،ونسبته (١٦٢ / ١٤٩) ،وهو منتصف ما بين المطلق ووسطى الفرس

٥ ـ مجنب وسطى زلزل ونسبته (٥٤ / ٤٩) ، وهو منتصف ما بين المطلق ووسطى زلزل

٦ ـ السبابة ونسبته كل وثمن (٩ / ٨) وهو الطنينى الأول المستقيم ذو المدتين

٧ ـ الوسطى القديمة ونسبته خمسة أجزاء من سبعة وعشرين جزءًا من كل (٣٢/ ٢٧) وهو الطنينى الأول المنكوس ذو المدتين

٨ ـ وسطى الفرس ونسبته كل وثلاثة عشر جزءًا من ثمانية وستين (٨١ / ٦٨) وهو منتصف ما بين السبابة والبنصر

٩ ـ وسطى زلزل ونسبته كل وخمسة أجزاء من اثنين وعشرين (٢٧ / ٢٢)

وهو منتصف ما بين وسطى الفرس والبنصر ؛أى الربع الأخير من الطنينى الثانى المستقيم ذى المدتين

١٠ ـ البنصر ونسبته كل وسبعة عشر جزءاً من أربعة وستين (٨١ / ٦٤) وهو الطنينى الثانى المستقيم ذو المدتين

١١ ـ الخنصر: ونسبته كل وثلث كل (٤ /٣) ،وهو بعد ذى الأربع (تتراكورد) وهو حبس ربع الوتر واهتزاز ثلاثة أرباعه

هذا وقد أورد فارمر [٦] دساتين العود فى أيام الفارابى بالشكل التالى

الدساتين / الأوتار	البـم	المثلث	المثنى	الزير	الحاد
مطلق		٤٩٨	٦٩٩	٢٩٤	٧٩٢
مجنب قديم	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦	٣٨٤	٨٨٢
مجنب فارسى	١٤٥	٦٤٣	١١٤١	٤٣٩	٩٣٧
مجنب زلزل	١٦٨	٦٦٦	١١٦٤	٤٦٢	٩٦٠
سبابة	٢٠٤	٧٠٢	١٢	٤٩٨	٩٩٦
وسطى قديمة	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦
وسطى فارسية	٣٠٣	٨٠١	٩٩	٥٩٧	١٠٩٥
وسطى زلزل	٣٥٥	٨٥٣	١٥١	٦٤٩	١١٤٧
بنصر	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢	١٢
خنصر	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢	٩٠

* ابن سينا (٩٨٠ ـ ١٠٣٧م) :

سار ابن سينا على نفس طريقة الكندى (المتوفى ٨٧٤ م) والفارابى (المتوفى ٩٥٠ م) على اعتبار احتواء العود على خمسة أوتار من الناحية النظرية فقط، أى دون الناحية العملية حيث كان العود يحتوى على أربعة أوتار وهذا شكل مبسط

لأوتار العود على القاعدة التى أوضحها ابن سينا فى كتابه: الشفاء، تحقيق: زكريا يوسف ، مع بيان الدساتين ونسب أبعادها بما يحدد السبعة عشر بعداً التى كان يتألف منها البعد الذى بالكل (الديوان ، الأوكتاف) فى زمانه المتكون من ثمانى عشرة نغمة

وتر الحاد	وتر الزير	وتر المثنى	وتر المثلث	وتر البم	
		١٥	٨	١	الدستان الأخير
		١٦	٩	٢	مجنب السبابة
		١٧	١٠	٣	السبابة
			١١	٤	الوسطى القديمة أو وسطى الفرس
			١٢	٥	وسطى زلزل
			١٣	٦	البنصر
			١٤	٧	الخنصر

ويعين ابن سينا فى كل وتر من أوتار العود سبعة مواضع للعفق ، وإذا أضيف إليها مطلق الوتر كان مجموع ما يصدر من الوتر الواحد ثمانى نغمات

مختلفة ،وهى على الترتيب الآتى عند ابن سينا [٧]

١ ـ المطلق ٢ ـ الدستان الأخير

٣ ـ مجنب السبابة ٤ ـ السبابة

٥ ـ الوسطى القديمة أو الوسطى العالية

٦ ـ وسطى زلزل ٧ ـ البنصر

٨ ـ الخنصر

ويرى ابن سينا أن الجمع الكامل الأعظم يشتمل على أربعة عشر بعدا يحيط بها خمس عشرة نغمة، فهذا هو الكامل بالفعل، والجمع الكامل هو الذى بالكل مرتين وهذا أعظم الأبعاد

إن اللحن لا يتم تماما فائقا بأبعاد قليلة ونغم يسيرة، بل يحتاج إلى كثرة من عدد النغم لقد وضع ابن سينا جدولا لنسب الدساتين بعضها إلى بعض بالشكل التالى [٨]

دساتين العود حسب تسوية ابن سينا

أنف العود
مجنب وسطى الفرس
رأس الدساتين
مجنب وسطى زلزل
دستان السبابة
وسطى الفرس القديمة
وسطى زلزل
دستان البنصر
دستان الخنصر

الحاد الزير المثنى المثلث الوتر الأول (البم)

* إخوان الصفا وخلان الوفا (القرن العاشر الميلادى) :

هم جماعة من الفلاسفة والعلماء والأدباء والرياضيين ،ازدهروا بمدينة البصرة فى النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى فى العصر العباسى يقول عنهم ابن القفطى

« إنهم عصابة تألفت بالعشرة واجتمعت على القدس والطهارة والنصيحة ، وقالوا إن الشريعة قد دنست بالجهالات ،واختلطت بالجهالات ، ولا سبيل إلى غسلها وتطهيرها إلا بالفلسفة ،وزعموا أنه متى انتظمت الفلسفة اليونانية والشريعة العربية فقد حصل الكمال » انظر ابن القفطى تاريخ الحكماء ص ٨٣

إن السلم الموسيقى عند إخوان الصفا لا يختلف عن سلم إسحاق الموصلى (٧٦٧ ـ ٨٥٠ م) ، أى أنه يحتوى على عشرة أصوات وأن تسوية العود كانت على أبعاد رباعية بحيث إن نقلة واحدة توصل إلى الديوان (الأوكتاف) المزدوج المسمى بالجمع التام

* صفى الدين الأرموى البغدادى (١٢١٦ ـ ١٢٩٤ م) :

لم يعبأ صفى الدين الأرموى البغدادى بنفوذ الفرس والإغريق (اليونانيين) فى نظرية السلم الموسيقى ، وأن سلمه هو نفس السلم الذى أوجده ابن سينا (المتوفى ١٠٣٧م) المتكون من ثمانى عشرة نغمة محصورة ،بينها أبعاد غير متساوية عددها سبعة عشر بعدا ،إلا أن دساتين الأرموى ونسب أبعاده تختلف عن دساتين ونسب أبعاد ابن سينا

والأرموى هو أول من استعمل الحروف الأبجدية العشرة الأولى وهى (أ ، ب، جـ ، د ، هـ ، و ، ز، ح ، ط ، ى) ثم أضاف هذه الحروف إلى حرف الياء الذى رقمه (١٠) ،فالحرف الذى يضاف إلى حرف الياء معناه أنه يضاف إلى (١٠) فـ (يا) تعنى (١١) باعتبار حرف الألف رقمه (١) والياء (١) ، و(يب) هى (١٢) باعتبار حرف الباء هو (٢) ، وقبله حرف الياء ورقمه (١٠) وهكذا ، وحرف الكاف عنده يعنى الرقم (٢) ، وحرف اللام رقمه (٣) ، وحرف النون ورقمه (٤٠). . إلخ.

والجدول التالى يوضح الحروف الأبجدية وقيمتها العددية

أ = ١	يا = ١١	كا = ٢١	لا = ٣١
ب = ٢	يب = ١٢	كب = ٢٢	لب = ٣٢
جـ = ٣	يج = ١٣	كج = ٢٣	لج = ٣٣
د = ٤	يد = ١٤	كد = ٢٤	لد = ٣٤
هـ = ٥	يه = ١٥	كه = ٢٥	له = ٣٥
و = ٦	يو = ١٦	كو = ٢٦	لو = ٣٦
ز = ٧	يز = ١٧	كز = ٢٧	لز = ٣٧
ح = ٨	يح = ١٨	كح = ٢٨	لح = ٣٨
ط = ٩	يط = ١٩	كط = ٢٩	لط = ٣٩
ى = ١	ك = ٢	ل = ٣	ن = ٤

ويذكر الأرموى [٩] أن للعود خمسة أوتار، هى

١ ـ البم [١٠]

٢ ـ المثلث [١١]

٣ ـ المثنى [١٢]

٤ ـ الزير [١٣]

٥ ـ الحاد [١٤]

وجعلوا مطلق كل وتر مساويا لثلاثة أرباع ما فوقه، فصارت الدساتين المفتقر إليها سبعة، وكملت الجماعات بوجود كل نغمة وحدتها

وقد خصصوا كل دستان باسم فلنضع لها مثالا ونذكر أسماء الأوتار والدساتين على اصطلاحهم.

وهذا مثاله:

مربوط الأوتار

الوتر								
	لو	له	لد	لج	لب	لا	ل	كط
الحاد								
الزير								
	كط	كح	كز	كو	كه	كد	كج	كب
المثنى								
	كب	كا	ك	يط	يح	يز	يو	يه
المثلث								
	يه	يد	يج	يب	يا	ى	ط	ح
	ح	ز	و	هـ	د	جـ	ب	أ
البم								
	خنصر	بنصر	وسطى زلزل	وسطى فرس	سبابة	مجنب	زائد	مطلق

٤ ـ الفترة المظلمة : (١٢٥٨ م ـ القرن السابع عشر) :

* اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤ م) :

إن محمد بن عبد الحميد اللاذقى مؤلف (الرسالة الفتحية فى الموسيقى) التى ألفها وقدمها إلى السلطان بايزيد الثانى ابن السلطان محمد الفاتح العثمانى بمناسبة انتصاره على أخيه سنة ١٤٨١م (١٥) ، قد ثبت نفس أبعاد ونغمات صفى الدين الأرموى البغدادى الخاصة بالسلم الموسيقى العربى ؛ لذا لا حاجة إلى إعادتها

أسماء ونسب دساتين الوسطى :

وضع علماء الموسيقى فى العصر العباسى عدة دساتين ونسب مختلفة فى وسطى أوتار العود ونذكر هذا الاختلاف بإيجاز ،وذلك حسب تسلسل تاريخ العلماء

١ ـ إبراهيم الموصلى (٧٤٢ ـ ١٨٨ هـ / ٨٠٤ م) :

إن الوسطى التى كان يستعملها إبراهيم الموصلى ومن عاصره هى الوسطى التى كانت على نسبة كل وخمسة أجزاء من سبعة وعشرين ($\frac{٣٢}{٢٧}$) كما أخبرنا بذلك ابن المنجم (٨٥٥ ـ ٩٠٨ م) فى رسالته الموسيقية وذكرها باسم الوسطى فقط

٢ ـ الكنـــدى (٨٠١ ـ ٨٧٤م):

جاء فى (رسائل الكندى الموسيقية) التى حققها ونشرها زكريا يوسف سنة ١٩٦٢م أن الوسطى عند الكندى هى نفس وسطى إبراهيم الموصلى أى ($\frac{٣٢}{٢٧}$).

٣ ـ الفارابى (٨٧٠ ـ ٩٥٠م) :

للفارابى ثلاث وسطيات هى كما يلى

الأولى :

الوسطى القديمة ، ويطلق عليها (مجنب الوسطى) أيضاً ،ونسبة هذه الوسطى كل وخمسة أجزاء من سبعة وعشرين ($\frac{٣٢}{٢٧}$)

الثانية :

وسطى الفرس ، ونسبتها كل وثلاثة عشر جزءًا من ثمان وستين ($\frac{٨١}{٦٨}$)

الثالثة :

وسطى زلزل   ونسبة دستان هذه الوسطى كل وخمسة أجزاء من اثنين وعشرين ($\frac{٢٧}{٢٢}$)

٤ ـ ابن سينا (٩٨٠ م ـ ١٠٣٧م):

إن لابن سينا اثنان من الوسطى

الأولى :

وسطى الفرس ،ونسبة دستانها كل وخمسة أجزاء من سبعة وعشرين ($\frac{٣٢}{٢٧}$).

الثانية :

وسطى زلزل ونسبة دستانها كل وسبعة أجزاء من اثنين وثلاثين ($\frac{٣٩}{٣٢}$)

٥ ـ السلم الموسيقى العربى فى العصر الحديث

إن اللبنانى ميخائيل مشاقة (١٨٠ ـ ١٨٨٨م) هو أول من ثبت السلم الموسيقى العربى الحالى المؤلف من أربعة وعشرين ربعًا هذا ولو أن شهاب الدين الحجازى المصرى (١٧٩٥ ـ ١٨٥٧م) قد سبق ميخائيل مشاقة فى تثبيت هذا السلم فى كتابه (سفينة الملك ونفيسة الفلك) الذى انتهى من تأليفه سنة ١٨٤٣م، إلا أن مشاقة قد شرح هذا السلم الحديث شرحا مسهبا بالبراهين الهندسية والحسابية وقبل هذا السلم كان سلم صفى الدين الأرموى البغدادى (١٢١٦ ـ ١٢٩٤م) المؤلف من سبعة عشر بعدًا غير متساو، محصور بينها ثمانى عشرة نغمة.

إن الأبعاد السبعة المحصورة بين درجات السلم الموسيقى العربى ليست متساوية، بل على نوعين

١ ـ بعد كبير وهو يساوى (٤ / ٤) الدرجة أى درجة كاملة ويوجد فى السلم العربى الحديث ثلاثة أبعاد من هذا النوع

٢ ـ بعد صغير يساوى (٣ / ٤) الدرجة ويوجد فى السلم العربى الحديث أربعة أبعاد من هذا النوع

وبناء على هذا فإن عدد الأرباع التى يحتوى عليها السلم العربى الحديث وهى أربعة وعشرون ربعًا قد جاءت من مجموع البعدين الكبير والصغير أى ١٢ + ١٢ = ٢٤ ،حيث إن البعد الكبير المساوى ٤ / ٤ الدرجة والموجود منه ثلاثة أبعاد مجموعها ١٢ أى ٣ ×٤ ، والبعد الصغير المساوى ٣ / ٤ الدرجة والموجود منه أربعة أبعاد مجموعها ١٢ أى ٤ × ٣ ،وهكذا أرباع الأبعاد الكبيرة هى (١٢) مضافة إلى الأبعاد الصغيرة وهى (١٢) ، فيكون المجموع أربعة وعشرين أربعًا

هذا، وبالإمكان توضيح وبيان الأبعاد المذكورة للسلم الحديث بالشكل الآتى:

٥٧

٨ ـ كردان	
٧ ـ أوج	٣ / ٤
٦ ـ حسينى	٣ / ٤
٥ ـ نوى	٤ / ٤
٤ ـ جهاركاه	٤ / ٤
٣ ـ سيكاه	٣ / ٤
٢ ـ دوكاه	٣ / ٤
١ ـ راست	٤ / ٤

من هذا الاستعراض السريع لموضوع السلم الموسيقى العربى على ضوء ما كتبه علماء الموسيقى العرب وغير العرب منذ العصر الجاهلى وإلى العصر الحديث ثبت بوضوح كيف أن السلم الموسيقى العربى قد تطور واختلف باختلاف الحضارات والعصور الزمنية

المصطلحات الأعجمية
فى السلم الموسيقى العربى

إن أسماء أصوات السلم الموسيقى العربى فى الوقت الحاضر هى كما يلى

١ ـ راست	٢ ـ دوكاه
٣ ـ سيكاه	٤ ـ جهاركاه
٥ ـ نوى	٦ ـ حسينى
٧ ـ أوج	٨ ـ كردان

إن كل من يسمع أو يقرأ هذه الأسماء يتوصل فورا إلى أن معظمها يحمل أسماء فارسية، وهذا مما جعل الجميع ـ العرب والأجانب ـ يجاهرون علنا ويصرون على أن العرب قد أخذوا السلم الموسيقى من الفرس مع مصطلحاته الفارسية ، وأن الدليل الذى يقدمونه على زعمهم هذا هو أن العرب ما زالوا حتى يومنا الحاضر يستعملون المصطلحات الفارسية الخاصة بالسلم الموسيقى

إن الكتب العربية والأجنبية قديمها وحديثها قد ساهمت فى تبنى ونشر الآراء الشعوبية ضد التراث الموسيقى العربى ، ومن هذه الكتب نقتبس ما يلى

١ ـ دكتور محمود أحمد الحفنى :

« وأخذ تأثر الموسيقى العربية يزداد اطرادا من عصر إلى عصر بموسيقى المدنيات المجاورة لاسيما الفارسية من الناحية العملية والموسيقى اليونانية من الناحية النظرية ولقد وضح من أنباء المغنين والمغنيات اطراد ظهور أثر الموسيقى الفارسية فى موسيقى العرب ،حتى دخل فى اللغة العربية كثير من الألفاظ والمصطلحات الفارسية مما ينهض دليلاً على عظم هذا الأثر ».انظر محيط الفنون، الجزء الثانى الموسيقى ، ص ٦٦ ، ٦٧

٢ ـ صيانات محمود حمدى :

« ويتبين لنا تأثر العرب بالموسيقى الفارسية من وفرة الألفاظ الموسيقية التى

دخلت على اللغة العربية كأسماء المقامات والدساتين وبعض الآلآت وأسماء بعض الدرجات الموسيقية وأنواع الإيقاعات » انظر كتابها تاريخ العود وصناعته

٣ـ سليم الحلو :

كتب فى كتابه (تاريخ الموسيقى الشرقية بيروت ١٩٧٥م) ما يلى

ص ١٠٣

« واقتبس العرب قواعد موسيقاهم ونظرياتها من ينبوع الموسيقى اليونانية والفارسية »

ص ١١٨

« ومن السلم الفارسى أخذ العرب وعملوا بنظرياته واستعملوا بعض أصواته وألحانه ،حتى كان الفرس أسبق الأمم فى وضع القواعد والاصطلاحات الموسيقية التى مازلنا نحن العرب ـ وكذلك الأتراك ـ نستعملها إلى الآن ، ونسمى أكثر النغمات بأسمائها الفارسية الأصيلة »

ص ١٨٤ :

« واقتبس العرب نظريات الإيقاعات الميزانية وغيرها من الفنون والنظريات الموسيقية من الفرس واليونان بدون أن يعرفوا شيئاً سابقاً عن ترتيب قواعد سلمهم الموسيقى ومعنى تكوينه »

وإضافة إلى ما تقدم فإن الكتب العربية قد نقلت الأفكار والآراء المطروحة فى الكتب الأجنبية القديمة التى ألصقت بالعرب جميعاً تهمة (البداوة) و(الجاهلية) وقامت بتعميم هذين المصطلحين على أوجه الحضارة العربية، ومنها الموسيقى التى صوروها وكأنها فارسية بالدرجة الأولى ثم يونانية ، رغم أن الأدلة التاريخية التى سنأتى عليها تنفى وتبطل هذه الآراء

إن الصورة الخاطئة والكاذبة المشوهة للموسيقى العربية ـ كما وقفنا عليها من الكتب المذكورة ـ هى التى جعلتنى أغوص وأتعمق فى بحث هذا الموضوع ، وتمكنت بعد هذا من الوصول إلى نتائج جديدة تخص السلم الموسيقى والإيقاعات والآلات الموسيقية والغناء وسوف أركز هنا على مصطلحات السلم الموسيقى

العربى؛ بسبب استعمال أساتذة وطلبة الموسيقى فى كافة الدول العربية المصطلحات الأعجمية المذكورة وهى: راست ، دوكاه ، سيكاه ، جهاركاه. إلخ

عند بحثى لهذا الموضوع سألت نفسى مقدما الأسئلة التالية

١ ـ متى ظهرت هذه التسميات الفارسية لأول مرة فى السلم الموسيقى العربى؟

٢ ـ هل اقتبس العرب القدامى مصطلحات سلمهم الموسيقى من الفرس أم من اليونان ؟

٣ ـ هل استعمل العرب القدامى مصطلحات موسيقية تختلف عن المصطلحات الفارسية لأسماء أصوات السلم الموسيقى ؟

٤ ـ إذا كان الجواب للسؤال الثالث بالإيجاب ، فما هى هذه المصطلحات العربية ؟

٥ ـ أين ومتى ومن أوجد المصطلحات العربية لأصوات السلم الموسيقى العربى ؟

٦ ـ من استعمل المصطلحات الفارسية المذكورة لأول مرة ؟ ومتى وأين كان ذلك ؟

٧ ـ كيف وصلت المصطلحات الفارسية الخاصة بالسلم الموسيقى العربى إلى العرب واستمرت حتى يومنا الحاضر ؟

٨ ـ من المسؤول عن وصول ودخول المصطلحات الفارسية إلى اللغة العربية واستمرارها حتى الوقت الحاضر ؟

ولأجل الإجابة على هذه الأسئلة ، قمت بقراءة جميع المخطوطات الموسيقية العربية المحققة والمنشورة وغيرها من كتب التاريخ والآثار والموسيقى العربية والأجنبية

وتمكنت بعد هذا من الوصول إلى عدة نتائج علمية جديدة غير معروفة أنشرها هنا بصورة موجزة .وهذه النتائج هى فى الوقت نفسه ردود علمية تاريخية تفند وتبطل الآراء والأفكار الشعوبية والأجنبية ضد التراث الموسيقى العربى

النتيجة الأولى :

أن مخطوطات كل من الكندى (المتوفى ٨٧٤م)، والفارابى (المتوفى ٩٥٠م) والخوارزمى (المتوفى ٩٩٧م) ، وابن سينا (المتوفى ٣٧ ١م) ، وإخوان الصفا (القرن العاشر الميلادى من العصر العباسى) ،وابن زيلة (المتوفى ١٠٤٨م) ، والأرموى (المتوفى ١٢٩٤م) ، وعبد القادر المراغى (المتوفى ١٤٣٤م) ، واللاذقى (المتوفى ١٤٩٤م)، وهم علماء الموسيقى العرب وغير العرب فى العصر العباسى والقسم الأول من الفترة المظلمة لم يستعملوا ولم يذكروا إطلاقا أى اسم فارسى من أصوات السلم الموسيقى وأعنى بها (راست ، دوكاه ، سيكاه ، جهاركاه) المستعملة حاليا فى الدول العربية.

النتيجة الثانية :

أن علماء الموسيقى العرب وغير العرب قد ابتكروا واستعملوا مصطلحات عربية أصيلة لأسماء أصوات السلم الموسيقى العربى ، وهى التى أوردها علماء الموسيقى فى العصر العباسى والقسم الأول من الفترة المظلمة ، كما يلى

الكنـــدى :

ابتكر أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندى (٨٠١ ـ ٨٧٤ م) مجموعة من المصطلحات العربية الأصيلة لأصوات السلم الموسيقى العربى بدليل أنه كتب ما يلى

« ولنضع للنغم أسماء ليسهل بها تكرار القول فيها ، فيسمى مطلق البم الذى هو (أ) المفروضة لأننا نفرضها مبدأ النغم » (١٦) ويستمر الكندى قائلا « سمينا مطلق البم الذى هو (أ) مفروضة ونهاية النغم التى هى (أ) من الزير الثانى حادة الحادات ؛ لأنها نهاية الحدة من المفروضة فى جمع الاتصال الأعظم » (١٧)

لقد اشتهر الكندى فى دقة ابتكار المصطلحات العربية الموسيقية مثل ابتكاره لمصطلح (القول العددى) للشعر، و (النسب الزمانية) للإيقاع ، و (الموشح) للضفير (١٨)

لم يستعمل الكندى أى مصطلح يونانى يطابق فى مدلوله المصطلحات العربية، بعكس من جاء بعده أمثال الفارابى والأرموى واللاذقى

أما المصطلحات العربية التى ابتكرها الكندى لأصوات السلم الموسيقى العربى لخمسة عشر نغمة أى ديوانين (أوكتافين) فهى كما يلى

المفروضة ، مقدمة المقدمات ، القريبة من مقدمة المقدمات ، ثالثة المقدمات، مقدمة الأوساط ، القريبة من مقدمة الأوساط ، ثالثة الأوساط ، الوسطى ، القريبة من الوسطى ، ثالثة الوسطى ، مقدمة الحادات ، القريبة من مقدمة الحادات ، ثالثة الحادات ، حادة الحادات ، القريبة من حادة الحادات ، ثالثة حادة الحادات

إن مصطلحات الكندى المذكورة تنفى نفيًا قاطعاً ما كتبه سليم الحلو فى الصفحة ٢١٥ من كتابه: (تاريخ الموسيقى الشرقية): « لا يوجد فى كتاب من الكتب الموسيقية التى جاءت على ذكر الموسيقى العربية أمثال كتب الفارابى والكندى وابن سينا وإخوان الصفا وصفى الدين وغيرهم أسماء اصطلاحية للأصوات الموسيقية السبعة الأساسية التى يحتويها السلم

الفارابى :

اقتبس الفارابى (٨٧٠ ـ ٩٥٠ م) بعض مصطلحات الكندى الخاصة بأسماء أصوات السلم الموسيقى العربى أمثال (الوسطى) و(حادة الحادات)، كما أجرى بعض التغييرات على البعض الآخر من مصطلحات الكندى ، وهى كما يلى:

م	الفارابى		الكندى
١	ثقيلة المفروضات	بدلاً من	المفروضة
٢	ثقيلة الأوساط	بدلاً من	مقدمة الأوساط
٣	حادة الأوساط	بدلاً من	ثالثة الأوساط
٤	واسطة الأوساط	بدلاً من	القريبة من مقدمة الأوساط

وأدخل الفارابى المصطلحات التالية

الرئيسات : وقسمها إلى

١ ـ ثقيلة الرئيسات

٢ ـ واسطة الرئيسات

٣ ـ حادة الرئيسات

المنفصلات : وقسمها أيضاً إلى ثلاثة أقسام ، هى

١ ـ ثقيلة المنفصلات

٢ ـ واسطة المنفصلات

٣ ـ حادة المنفصلات

بعد هذا نذكر المصطلحات التى استعملها الفارابى لأصوات السلم الموسيقى العربى

أ ـ ثقيلة المفروضات	ب ـ ثقيلة الرئيسات
جـ ـ واسطة الرئيسات	د ـ حادة الرئيسات
هـ ـ ثقيلة الأوساط	و ـ واسطة الأوساط
ز ـ حادة الأوساط.	ح ـ الوسطى
ط ـ فاصلة الوسطى	ى ـ ثقيلة المنفصلات
ك ـ واسطة المنفصلات	ل ـ حادة المنفصلات
م ـ ثقيلة الحادات	ن ـ واسطة الحادات
س ـ حادة الحادات	

والفارابى هو أول عالم موسيقى أورد فى كتابه :(الموسيقى الكبير) الذى كتبه فى بغداد المصطلحات اليونانية المطابقة فى مدلولها للمصطلحات العربية وإننى أرى أن ذكر الفارابى للمصطلحات اليونانية ليس دليل إثبات على أن المصطلحات العربية مترجمة عن المصطلحات اليونانية ودليلى فى هذا الرأى ما يلى

لا يفهم من الفقرات التى كتبها الفارابى أن مصطلحاته العربية مترجمة عن اليونانية حيث يستعمل صيغة المفرد المتكلم ، فنراه يقول « فنغمة (ى) وهى أحد نغمتى الذى بالكل الأثقل أُسمِّيها الوسطى ، والنغمة (أ) وهى أثقل النغم المفروضة ها هنا أسميها ثقيلة المفروضات » [١٩] ثم كتب يقول « فنغمة (ط) إذن هى الوسطى ، وهى التى تسمى باليونانية مايسى » [٢٠]

هـذا ، وقبـل أن يأتـى الفـارابى على ذكـر المصطلحـات العربية ومـا يقابلها باليونانية نراه يستعمل كالعادة صيغة فعل المفرد المتكلم (أسميها) ثم يمهد للأسماء اليونانية بقوله

«... ونثبت فيه أسماء النغم باليونانية، وهى الأسامى التى كان القدماء يستعملونها ليفهم الناظر فى كتبهم ما يعنون بها » [٢١] وإليك المصطلحات العربية واليونانية التى ذكرها الفارابى

« فنغمة (ط) إذن هى الوسطى ، وهى التى تسمى باليونانية ماسى.

ونغمة (أ) من البم هى ثقيلة المفروضات ، وهى باليونانية سلمبانو مينوس

ونغمة (ز) ثقيلة الرئيسات ، وهى باليونانية إيباطى إيباطون

و(ك) واسطة الرئيسات ، وباليونانية بارا إيباطى إيباطون

و(س) حادة الرئيسات ، وباليونانية ليخانوس إيباطون

و(ح) ثقلية الأوساط ، وباليونانية إيباطى ماسن

و(ل) واسطة الأوساط ، وباليونانية بارا إيباطى ماسن

و(ع) حادة الأوساط ، وباليونانية ليخانوس ماسن

ونغمة (م) فاصلة الوسطى ، وباليونانية بارا ماسى

و(ف) ثقيلة المنفصلات ، وباليونانية طريطى ديزيو غمانن

و (ى) واسطة المنفصلات ، وباليونانية بارانيطى ديزيو غمانن

و(ن) حادة المنفصلات ، وباليونانية نيطى ديزيو غمانن

و(ص) ثقيلة الحادات ، وباليونانية طريطى أيربولاون » [٢٢]

هذا ،ولما كان النساخ الذين تولوا نسخ مخطوطة الفارابى قد اختلط عليهم

أمر هذه المسميات اليونانية فأخطأوا أو حرفوا فى نسخهم؛ لذا فإننى أثبتها ها هنا بالحروف العربية كما ذكرها الفاربى وبالحروف اللاتينية لتلافى الالتباس

جـــدول الفاربـــى		المصطلحات اليونانية بالحروف اللاتينية
المصطلحات العربيـــة	اليونانية بالحروف العربيـــة	
ثقيلة المفروضات	برسلمبانومينوس	Broslam banomenos
ثقيلة الرئيسات	إيباطى إيباطون	Hypate Hypaton
واسطة الرئيسات	بارا إيباطى إيباطون	Brahypate Hypaton
حادة الرئيسات	ليخانوس إيباطون	Lichanus Hypaton
ثقيلة الأوساط	إيباطى ماسن	Hypate Meson
واسطة الأوساط	بارا إيباطى ماسن	Barahypate Meson
حادة الأوساط	ليخانوس ماسن	Lichanus Meson
الوسطى	ماسى	Mese
فاصلة الوسطى	بارا ماسى	Baramese
ثقيلة المنفصلات	طريطى ديزيو غمانن	trite Diezeugmenon
واسطة المنفصلات	بارانيطى ديزيو غمانن	Paranite Diezeugmenon
حادة المنفصلات	نيطى ديزيو غمانن	Nite Diezeugmenon
ثقيلة الحادات	طريطى إيبربولاون	Trite Hyperbolaeon
واسطة الحادات	بارانيطى إيبربولاون	Paranite Hyperbolaeon
حادة الحادات	نيطى إيبربولاون	Nite Hyperbolaeon

إن هدف الفارابى من ذكره المسميات اليونانية كان لمساعدة أولئك العلماء الذين يرجعون إلى المصادر اليونانية ليفهموا ما تعنيه . وهؤلاء العلماء هم قلة قليلة جداً بالنسبة للموسيقيين العمليين وقبل هذا كنا قد قلنا إن الكندى لم يذكر

المصطلحات اليونانية إطلاقاً الأمر الذى يثبت كذلك أن مصطلحات أصوات السلم الموسيقى العربى هى غير مترجمة عن اليونانية بل هى مبتكرات عربية أصيلة

الخوارزمى (المتوفى ٩٩٧م) :

استعمل الخوارزمى المصطلحات العربية فقط التى استعملها الفارابى ؛ أى دون أن يستعمل المصطلحات اليونانية وفيما يلى ما كتبه الخوارزمى حول النغم التى فى ضعف ذى الكل مرتين أى ديوانين (أوكتافين)

« النغم التى فى ضعف ذى الكل المطلق الذى هو من مطلق البم فى العود إلى دستان بنصر وتر خامس يعلق فيه تحت الزير على تسوية سائر أوتاره وهى خمس عشرة نغمة أولاها وهى مطلق البم تسمى ثقيلة المفروضات ، والثانية ثقيلة الرئيسات ثم واسطة الرئيسات ، ثم حادة الرئيسات ، ثم ثقيلة الأوساط ،ثم واسطة الأوساط ، ثم حادة الأوساط ، ثم الوسطى ، ثم فاصلة الوسطى ، ثم ثقيلة المنفصلات ، ثم واسطة المنفصلات ، ثم حادة المنفصلات ، ثم ثقيلة الحادات ، ثم واسطة الحادات ، ثم حادة الحادات » (٢٣)

صفى الدين الأرموى البغدادى (١٢١٦ ـ ١٢٩٤ م)

وصفى الدين عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر الأرموى البغدادى هو الآخر قد استعمل المصطلحات التى أوردها الفارابى بنوعيها العربى واليونانى ، حيث كتب على غرار الفارابى ما يلى

« ولنضع لذلك جدولاً نثبت فيه أسماء النغم عربية ويونانية ؛ ليعلم الناظر فى كتبهم ما يعنى به » (٢٤) وحول الموضوع كتب الأرموى ما يلى

« وأما إن رتبنا الأجناس فى الطبقة الرابعة وأضفناها إلى هذا الجمع كملت الأدوار وقواها أى حوادها ، وصار كل جمع منها مؤلفا من خمس عشرة نغمة يحيط بها أربعة عشر بعدا ، يشتمل عليه بعد ذى الكل مرتين المسمى بالجمع الكامل فأما النغمات الأربع التى فى الطبقة الأولى ، فإن الأولى منها وهى المطلقة تسمى ثقيلة المفروضات، وأثقل الثلاثة الباقية ثقيلة الرئيسات ، وأوسطها واسطة الرئيسات ، وأحدها حادة الرئيسات وأما الثلاث الأخر التى فى الطبقة

الثانية فإنه يسميها أوساط ، وأثقلها ثقيلة الأوساط وأوسطها واسطة الأوساط وأحدها :حادة الأوساط ، ثم يسمى النغمة المشتركة الفاصلة بين ذى الكل الأثقل والأحد الوسطى ، فإن كان الطنينى المسمى بالفاصلة يتلو الوسطى يسميه فاصلة الوسطى ،ثم يسمى الثلاثة التى تتم بها الطبقة الثالثة المنفصلات، وأثقلها ثقيلة المنفصلات ، وأوسطها واسطة المنفصلات ، وأحدها :حادة المنفصلات.

وأما فى الجمع المتصل فإنه تتبدل لفظة الانفصال بالاتصال ، ثم يسمى الثلاثة الباقية من الطبقة الرابعة الحادات ؛ فأثقلها ثقيلة الحادات؛ وأوسطها: واسطة الحادات ،وأحدها حادة الحادات ، أو منفصلة الحادات إذا كانت الفاصلة واقعة فى الطرف الأحد

ولنضع لذلك جدولا نثبت فيه أسماء النغم عربية ويونانية ليعلم الناظر فى كتبهم ما يعنى به فليكن ثقيلة المفروضات (أ) ، ثم الثلاثة الرئيسات (ب ، ج ، د)،ثم الثلاثة الأوساط (هـ ،و ،ز)، ثم الوسطى (ح) ، ثم الثلاثة المنفصلات والمتصلات (ط ، ى ، ك) ، ثم الثلاثة الحادات التى تتلوها (ل ،م، ن) والطرف الأحد (س) » (٢٥)

واستعمال الأرموى لكلمة: (يسميها ، يسميه، يسمى) يقصد بها الفارابى، وإليك جدول الأرموى

م	المصطلحات العربية	المصطلحات اليونانية بالحروف العربية
أ	ثقيلة المفروضات	برسلميا نوماتن
ب	ثقيلة الرئيسات	إيباطى إيباطن
جـ	واسطة الرئيسات	بارا إيباطى إيباطن
د	حادة الرئيسات	لنحانوسى إيباطن
هـ	ثقيلة الأوساط	إيباطى ماسن
و	واسطة الأوساط	بارا إيباطى ماسن

ز	حادة الأوساط	لنحانوس ماسن
ح	الوسطى	ماسى
ط	فاصلة الوسطى	لنحانوس ماسن
ى	ثقيلة المنفصلات	بارا إيباطى ماسن
ك	واسطة المنفصلات	إيباطى ماسن
ل	حادة المنفصلات	لنحانوس إيباطى
م	ثقيلة الحادات	بارا إيباطى ماسن
ن	واسطة الحادات	إيباطى إيباطى
س	حادة الحادات	برسلميا نوماتن

عند مقارنة المصطلحات اليونانية الواردة فى جدول الفارابى بالمصطلحات عند الأرموى يتضح وجود فوارق سببها ولا شك النساخ الذين أخطأوا وحرفوا ؛ الأمر الذى دعانى إلى كتابة المصطلحات اليونانية بالحروف الإنكليزية فى جدول الفارابى

اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤م) :

فى مخطوطة (الرسالة الفتحية فى الموسيقى) التى ألفها محمد بن عبد الحميد اللاذقى وقدمها إلى السلطان بايزيد الثانى ابن السلطان محمد الفاتح العثمانى بمناسبة انتصاره على أخيه سنة ١٤٨١م ، أورد اللاذقى المصطلحات العربية واليونانية على غرار اللذين سبقاه ، الفارابى والأرموى ، حيث كتب ما يلى:

« وينبغى أن يعلم أن كل نغمة من النغمات المرتبة فى الطبقات الأربع لذى الكل مرتين مسمى باسم علم من الألفاظ العربية، وباسم علم من الألفاظ اليونانية أيضاً فأما طبقات نغمات الطبقة الأولى ، فالأولى منها وهى المطلقة تسمى ثقيلة المفروضات ، والثانية ثقيلة الرئيسات ، والثالثة واسطة الرئيسات ، والرابعة التى هى أحدها حادة الرئيسات

وأما الثلاث الأخر المتحققة فى الطبقة الثانية فإنها مسماة بالأوساط وأثقلها ثقيلة الأوساط ،وأوسطها واسطة الأوساط، وأحدها حادة الأوساط ثم النغمة المشتركة بين ذى الأحد والأثقل يسمونها بالوسطى المشتركة فإن كان الطنينى الذى هو الفاصلة واقعًا فى جنب الوسطى يسمونه فاصلة الوسطى ثم الثلاثة التى بها تتم الطبقة الثالثة يسمونها بالمنفصلات وأثقلها ثقيلة المنفصلات ،وأوسطها واسطة المنفصلات ، وأحدها حادة المنفصلات

هذا إذا كان الجمع الواقع فى هذه الطبقة من الجموع القوية غير المتصلة وأما إذا كان الجمع فيها واقعاً بكونه من المتصلات ، فإنه تتبدل لفظة الانفصال بالاتصال حينئذ ثم الثلاثة الباقية فى الطبقة الرابعة وتسمى الحادات فأثقلها ثقيلة الحادات ، وأوسطها واسطة الحادات ، وأحدها حادة الحادات

وأما إذا كانت الفاصلة واقعة فى جنب هذه النغمة فهى تسمى منفصلة الحادات ثم إنهم يضعون على هذه النغم المسماة بهذه الأسماء العربية حروفاً على ترتيب أبجد هوز إلى س سعفص قصداً للاختصار فى التعبير فلنضع جداول مشتملة على الطبقات الأربع والحروف الدالة على نغماتها مع الأعلام العربية واليونانية» (٢٦)

جـــدول اللاذقــى

الطبقات	المصطلحات العربية	المصطلحات اليونانية
الأولى (الرئيسات)	أ ثقيلة المفروضات ب ثقيلة الرئيسات جـ واسطة الرئيسات د حادة الرئيسات	برسلمنا نوماس إيباطى إيباطن بارا إيبطى إيباطن نيمانوس إيباطى

تابع جـــدول اللاذقـــى

الطبقات		المصطلحات العربية	المصطلحات اليونانية
الثانية (الأوساط)	هـ	ثقيلة الأوساط	إيباطى ماسن
	و	واسطة الأوساط	بارا إيباطى ماسن
	ز	حادة الأوساط	ينحانوس ماسن
الثالثة (المنفصلات)	ح	وسطى مشتركة	ما سن
	ط	فاصلة الوسطى	ينحانوس ماسن
	ى	ثقيلة المنفصلات	بارا إيباطى ماسن
	ك	واسطة المنفصلات	إيباطى ماسن
	ل	حادة المنفصلات	ينحانوس إيباطى
الرابعة (الحادات)	م	ثقيلة الحادات	بارا إيباطى إيباطن
	ن	واسطة الحادات	إيباطى إيباطى
	س	حادة الحادات	برسلمنا نوماسن

هذا ، وللوقوف على التلفظ الصحيح للمصطلحات اليونانية راجع جدول الفارابى

لسان الدين بن الخطيب (المتوفى ١٣٦٦ م) :

إن المصطلحات العربية لأصوات السلم الموسيقى العربى المبتكرة على يد فيلسوف العرب الكندى (المتوفى ٨٧٤ م) فـى العصـر العبـاسى قد انتقلت من

المشرق العربى إلى الأندلس، ففى (روضة التعريف بالحب الشريف) تحقيق د/ محمد الكتانى كتب لسان الدين بن الخطيب المعاصر لابن خلدون مقالة تحدث فيها عن (المناسبة) بين الألحان الموسيقية وبين النفوس ، وعالج فيها الأبعاد الموسيقية مستعملاً غالبية المصطلحات التى أوردها الكندى والفارابى، حيث نراه يقول

".. ثم بعده البعد المشتمل على الأبعاد كلها فمبدؤه الطنينى ويسمى هذا المبدأ المفروضة وهو أثقل النغم وآخر جواب لها أحدها ، ونسبته نسبة الجزء ، ثم يتلوه مبدأ الذى بالأربع ويسمى رئيسة الرئيسات ، ويتلوه نهاية الذى بالأربع ويضاف إليها الطنينى فيكون نهاية الذى بالخمس ويسمى رئيسة الأوساط

ثم يضاف إلى ذلك بعد الذى بالأربع ثانية فيكون نهاية الذى بالكل الأول وتسمى هذه النغمة الوسطى ؛ لأنها مفروضة بتوسط فتكون نهاية الذى بالكل الأول ومبدأ الكل الذى بالكل الثانى ، ثم يجعلون هذه الوسطى مفروضة أولى عند اتخاذ الألحان، وينسقون بعدها الأبعاد فتليها فى منزل رئيسة الرئيسات الحادات ثم حادة المفترقات من نهاية الحادات ، وبها يتم الذى بالكل مرتين " (٢٧)

هذه الشواهد المعروضة والمقتبسة من المخطوطات الموسيقية العربية من العصر العباسى والقسم الأول من الفترة المظلمة من المشرق العربى والأندلس تبطل وتنفى بالتأكيد آراء وأقوال الذين زعموا باقتباس العرب قواعد موسيقاهم ومصطلحات أصوات سلمهم الموسيقى التى لم يزالوا يستعملونها حتى اليوم الحاضر من الفرس.

النتيجة الثالثة :

خلال سبعمائة سنة فى العصر العباسى والفترة المظلمة لم يستعمل العرب القدامى إطلاقا الأسماء الفارسية لأصوات السلم الموسيقى العربى التى يستعملها عرب اليوم فى كافة الدول العربية ، والسؤال البديهى الآن هو متى وأين ومن استعمل المصطلحات الفارسية ؟

إن بحثى لهذا الموضوع قد أثمر الجواب التالى إن أول وأقدم ذكر للمصطلحات الفارسية (راست ، دوكاه ، سيكاه ، جهاركاه) كان فى العصر

المغولى (١٢٥٨ ـ ١٣٣٧م) الذى أعقب سقوط بغداد وانتهاء العصر العباسى

إن هذه المصطلحات الفارسية المذكورة قد أوردها قطب الدين الشيرازى المولود فى شيراز سنة (١٢٣٦م) والمتوفى فى تبريز سنة (١٣١م) فى كتابه (درة التاج فى غرة الديباج) فى اللغة الفارسية

النتيجة الرابعة :

وبعد كتاب قطب الدين الشيرازى الفارسى المذكور نجد الكتب العربية الآتى ذكرها قد نقلت ونشرت المصطلحات الفارسية لأسماء أصوات السلم الموسيقى العربى إن عرضنا للكتب العربية المقصودة هو طبقاً لتسلسل تاريخ التأليف أو الصدور

١ ـ الميزان فى علم الأدوار والأوزان لمؤلف من القرن الرابع عشر الميلادى

٢ ـ رسالة فى الموسيقى لعبد القادر الصفدى (المتوفى فى ١٥٠٩م)

٣ ـ الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام لمؤلف مجهول من القرن السابع عشر الميلادى

٤ ـ قانون الأصفياء فى علم نغمات الأذكياء للصفاقسى (المتوفى ١٨٣٨م)

٥ ـ سفينة الملك ونفيسة الفلك لشهاب الدين الحجازى المصرى

٦ ـ الرسالة الشهابية فى الصناعة الموسيقية للدكتور ميخائيل مشاقة (المتوفى ١٨٨٨م)

٧ ـ نيل الأرب فى موسيقى الإفرنج والعرب لأحمد أفندى أمين الديك ، الصادر فى القاهرة سنة ١٩٠٢ م.

٨ ـ تحفة الموعود بتعليم العود لمحمد ذاكر بك ، الصادر فى القاهرة سنة ١٩٠٣م

٩ ـ كتاب الموسيقى الشرقى لمحمد كامل الخلعى، الصادر فى القاهرة سنة ١٩٠٤م

وعلى الكتب العربية المذكورة اعتمدت ونقلت الكتب العربية الحديثة فى القرن

العشرين وعن طريق هذه الكتب وصلت وانتشرت المصطلحات الفارسية فى الدول العربية ؛ لهذا فإن مؤلفى هذه الكتب مسؤولون عن هذه الظاهرة

مؤتمر القاهرة لسنة ١٩٣٢م

ومما زاد الطين بلة وأضر فى حق التراث الموسيقى العربى الأصيل هو مؤتمر القاهرة لسنة ١٩٣٢م الذى أوصى بالاستمرار على استعمال هذه الأعجمية إذ أعلن المؤتمر ما يلى

« لا وجه لتغيير هذه الأسماء التاريخية والمستعملة عمليا ، سواء كان ذلك فى الأصوات أم كان فى المقامات » انظر: ص٣٣٤ من كتاب (مؤتمر القاهرة لسنة ١٩٣٢م).

وبهذا نكون قد قدمنا الأجوبة المستندة على المخطوطات الموسيقية الأثرية والأدلة التاريخية للأسئلة التى طرحناها فى بداية هذا الموضوع

هوامش القسم الثانى

(١) الفارابى   الموسيقى الكبير ، تحقيق وشرح   غطاس عبد الملك خشبة ، القاهرة ١٩٦٧م ،ص ٦٣٠

(٢) المصدر السابق ، ص ٦٣٢

(٣) فارمر   تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة   جرجيس فتح الله المحامى، ص ١٢٩

(4) Farmer,Historical Facts For Arabian Musical Influence , 1930, p . 57

(٥) زكريا يوسف   موسيقى الكندى ، بغداد ١٩٦٢م ، ص ١١

(٦) فارمر ، الهامش رقم (٤) ص ٢٩٤

(٧) ابن سينا   الشفاء ، تحقيق   زكريا يوسف ، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الأهوانى ومحمود أحمد الحفنى، القاهرة ١٩٥٦م،ص ٢٦، ٢٧

(٨) المصدر السابق ، ص ١٤٨

(٩) صفى الدين الأرموى البغدادى   كتاب الأدوار ، شرح وتحقيق   الحاج هاشم محمد الرجب ١٩٨٠م ، ص ٩٣

(١٠) البم:كلمة فارسية معناها :الغليظ،وهو اسم الوتر الأعلى من العود.

(١١) المثْلَث   على وزن مطلب ، وهو اسم الوتر الثانى من الأعلى

(١٢) المثنى   على وزن مبنى ، وهو اسم الوتر الثالث من الأعلى

(١٣) الزير:كلمة فارسية معناها أسفل ،وهو اسم الوتر الأول من الأسفل.

(١٤) الحاد   كلمة عربية تشير إلى الوتر الخامس من العود

(١٥) محمد بن عبد الحميد اللاذقى   الرسالة الفتحية فى الموسيقى ، شرح

وتحقيق الحاج هاشم محمد الرجب ، الكويت ١٩٨٦م ، ص ٧

(١٦) مؤلفات الكندى الموسيقية ، حققها وأخرجها زكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٢م ، ص ٥٢

(١٧) المصدر السابق ، ص ٥٢ ،٥٣ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ٦١ ـ ٦٥

(١٩) الفارابى: الموسيقى الكبير ، ص ٣٣٨

(٢) المصدر السابق ، ص ٥٠٦

(٢١) المصدر السابق ، ص ٣٣٩ ، ٣٤

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٥٠٦ ـ ٥٠٨

(٢٣) الإمام الأديب اللغوى الشيخ أبو عبد الله محمد بن أحمد بن يوسف الكاتب الخوارزمى مفاتيح العلوم ، القاهرة ، ص ١٤

(٢٤) صفى الدين الأرموى البغدادى الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية، شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب ، ص ١١٦

(٢٥) المصدر السابق ، ص ١١٥ ، ١١٦

(٢٦) محمد بن عبد الحميد اللاذقى الرسالة الفتحية فى الموسيقى ، ص ٨٧ ـ ٨٩.

(٢٧) عبد العزيز بن عبد الجليل مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٣ م ، ص ٧٦ ، ٧٧

القسم الثالث

الإيقاع العربى

الإيقـــاع

الإيقاع لغة مصدر أوقع ، متعدى، وأوقع بالعدو بالغ فى قتاله [(١)]
والإيقاع فى الموسيقى تناسب الأصوات والأزمنة فاللحن يتكون من درجات إيقاعية لكل واحد منها زمن معين ، وهذه الأزمنة تضبط الأصوات وأجزاءها والسكوت الذى يمكن أن يتخللها

تعريف الإيقاع فى المصادر التراثية

الإيقاع اصطلاحاً قد عرفه الكثير من علماء الموسيقى فى العصر العباسى والفترة المظلمة ،ونأتى هنا على تعاريف هؤلاء حسب التاريخ الزمنى لكل واحد منهم

١ ـ الكندى (٨٠١ ـ ٨٧٤ م) :

ابتكر الكندى مصطلح (النسب الزمانية) عوضا عما اعتاد الناس أن يسموه إيقاعا .وفى رسالته الأولى :(رسالة فى خبر صناعة التأليف) [(٢)] كتب الكندى ما يلى

« . فينبغى أن يكون القول العددى أعنى الشعر الملبس للحن مشاكلاً فى المعنى لطبع اللحن فى هذه الثلاثة الأنحاء وأنواعها ، وفى نسبة زمانية ـ أعنى إيقاع ـ مشاكل لمعنى اللحن»

٢ ـ الفارابى (٨٧٠ ـ ٩٥٠م) :

عرف الفارابى الإيقاع بقوله « فإن الإيقاع هو النقلة على النغم فى أزمنة محدودة فى المقادير والنسب » [(٣)]

٣ ـ الخوارزمى (المتوفى ٩٩٧ م) :

نقل الخوارزمى فى كتابه الموسوعى: (مفاتيح العلوم) تعريف الفارابى،

وهو:

« الإيقاع هو النقلة على النغم فى أزمنة محدودة المقادير » (٤)

٤ ـ ابن سينا (المتوفى ١٠٣٧م) :

عرف ابن سينا الإيقاع بقوله « فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات ، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا ، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً » (٥)

٥ ـ ابن زيلة (المتوفى ١٠٤٨م) :

أورد ابن زيلة تلميذ ابن سينا تعريف أستاذه القائل « الإيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن كانت النقرة منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإن كانت محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً » (٦)

٦ ـ الحسن بن أحمد الكاتب (كان حيا ١٢٢٨م) :

فى مخطوطته (كمال أدب الغناء) تحقيق زكريا يوسف ، عرف الحسن الكاتب الإيقاع بقوله « هو قسمة زمان اللحن بنقرات ، وهو النقلة على أصوات مترادفة فى أزمنة تتوالى متساوية ، وكل واحد منها يسمى دورا » (٧)

٧ ـ الأرموى (١٢١٦ ـ ١٢٩٤ م) :

عرف صفى الدين الأرموى البغدادى الإيقاع فى كتابه: (الأدوار) الذى ألفه فى أواخر العصر العباسى بقوله « الإيقاع جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير، لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة، يدرك تساوى الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم » (٨) وفى (الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية) التى ألفها فى عصر المغول ، والتى كتبها سنة ١٢٧٦م أورد الأرموى تعريف الإيقاع كما يلى

« الإيقاع هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية ، يدرك تساوى تلك الأدوار والأزمنة بميزان الطبع السليم » (٩)

٨ ـ اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤ م) :

كتب محمد بن عبد الحميد اللاذقى فى (الرسالة الفتحية فى الموسيقى) حول علم الإيقاع ما يلى

« الإيقاع قال بعض القدماء الإيقاع إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل. وقال الشيخ أبو نصر (يعنى الفارابى) الإيقاع هو النقلة على النغم فى أزمنة محدودة المقادير والنسب وقال أبوعلى (يعنى ابن سينا) الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات وأما ملخص ما قال صاحب الأدوار (يعنى الأرموى) فى كتبه فهو: إن الإيقاع جماعة نقرات يتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة ، ويكون لها أدوار متساويات الكمية، وقد لا يكون ، ويدرك تساوى تلك الأدوار المتساوية بميزان الطبع السليم كما يدرك أوزان الشعر بذلك الميزان بدون الاحتياج إلى قانون العروض »[١]

علم الإيقاع وعلم العروض

يستند علم الإيقاع فى الموسيقى العربية على علم العروض ، وهو مستنبط من بحور الشعر العربى التى يتبع كل بحر منها نظاماً خاصاً فى عدد حروفه الساكنة والمتحركة ، ويعتبر الخليل بن أحمد الفراهيدى (٧١٨ ـ ٧٩١ م) أحد مشاهير رجال اللغة والأدب فى مدرسة البصرة النحوية أول من وضع ميزان الشعر العربى (علم العروض)

نشأت الموسيقى العربية كما نشأ الشعر العربى فناً استمد عناصره من الفطرة ، ثم تطور هذا الفن ووضعت له الأسس والقواعد العلمية فيما بعد من الزمن ومن الثابت أن أى فن يعتمد فى نشأته الأولى على الفطرة ، أما العلوم والنظم والقواعد فإنها تعتمد على العقل لا على الفطرة ،فشعراء العصر الجاهلى كانوا ينظمون الشعر العربى قبل عدة قرون من وضع الفراهيدى علم العروض

لقد ثبت القدماء من علماء الموسيقى العربية الأوزان والإيقاعات الموسيقية العربية بواسطة أركان علم العروض وهى ست ، وتسمى الإيقاع اللفظى الذى يشتمل على ثلاثة أنواع ، وهى وتد ، سبب ، فاصلة

والسبب نوعان :

أ ـ السبب الخفيف ويتكون من حرفين ؛ الأول متحرك والثانى ساكن ، مثل قُلْ ، وهَبْ

ب ـ السبب الثقيل ويتكون من حرفين متحركين ، مثل: لَكَ ، بِكَ

أما الوتد فهو أيضاً على نوعين :

أ ـ الوتد المجموع ويتألف من حرفين متحركين والثالث ساكن ، مثل علَى.

ب ـ الوتد المفروق ويتألف من ثلاثة أحرف ، الأول متحرك والثانى ساكن

والثالث متحرك ، مثل قَالَ ونَامَ

والفاصلة كذلك على نوعين :

أ ـ الفاصلة الصغرى : وتتألف من أربعة أحرف ، الثلاثة الأول متحركة والرابع ساكن ، مثل قَلَمَنْ

ب ـ الفاصلة الكبرى وتتألف من خمسة أحرف ، الأربعة الأول متحركة والخامس ساكن، مثل شَبَكَتَنْ ، كُتُبُنَا

وقد جمع علماء علم العروض هذه الأركان فى الجملة التالية

(لم أر على ظهر جبلن سمكتن)

تطور علم الإيقاع

أشار علماء الموسيقى العربية إلى تطور الإيقاع فى مصنفاتهم الموسيقية، وعلى سبيل المثال نذكر الفارابى الذى كتب فصلاً فى الإيقاعات التى جرت عادة العرب باستعمالها ،فقال

« وليكن ما نعدده منها كسائر الأشياء التى يصطلح عليها ، مأخوذة عن مهرة المزاولين للموسيقى العملية من العرب وعن حذاق من تعاطى منهم أعمال هذه الصناعة ممن نطق عن كثير مما زاوله منهـا أو أثبته فى كتاب ، وليكن ما نبينه هاهنا ما نحكيه عنهم معبراً عنه بالألفاظ التى جرت بها عادتهم فى العبارة » (١١).

ويثبت من هذه الفقرة المقتبسة أن الفارابى ـ وهو غير عربى ـ قد اعتمد فى كتابته حول الإيقاعات العربية على المزاولين للموسيقى العربية وليس على الروم أو الفرس وتحت عنوان (الإيقاعات العربية المشهورة) عالج الفارابى هذا الموضوع معالجة فنية مسهبة

أما ابن زيلة (المتوفى ٤٨ ١م) فقد كتب فى مخطوطه: (الكافى فى الموسيقى) ما يلى

« وتذاكر المتقدمون والمتأخرون فى أمر الإيقاعات وعددها ، فخلطوا تخليطا عظيماً وأظنهم لم يقفوا على الأمر الحق فيها ، وكل واحد ممن ادعى علم الموسيقى سلك فى الإيقاع مسلكاً مخالفاً لمسلك الآخر ، وغير مؤد إلى وضوح كنه الأمر فيها وإلى ما يجد الطباع دالة عليها وشاهدة بصحتها والاستعمال مطابقاً لها ، وكتبهم تنطق بصحة ما حكينا عنهم وتدل على بعدهم من الحقيقة وذهاب كنه الأمر عليهم » (١٢)

ومن الاستعراض للإيقاعات العربية عند العديد من علماء الموسيقى العرب وغير العرب فى العصر العباسى والفترة المظلمة نلاحظ أن هذه الإيقاعات العربية قد حافظت على أسمائها إلا أن صيغتها قد تغيرت

هذا ، ولابد فى البداية من توضيح (النقرات) المستعملة فى الإيقاعات العربية لأن أصل الإيقاع هو من نقرات مختلفة ليست متشابهة الأزمنة بل تختلف فيها (١٣)

النقرة :

هى مدة زمنية يسمع من خلالها صوت ، سواء أكان صادراً من الحنجرة أو من الآلات الوترية أو النغمية أو القرعية التى تحدد الزمن

النقرة الساكنة

هى النقرة التى تعقبها وقفة

النقرة المتحركة :

هى النقرة التى لا تعقبها وقفة

النقرة الثقيلة :

هى النقرة التى زمانها ضعف زمان النقرة الخفيفة

النقرة الخفيفة :

هى النقرة التى زمانها نصف زمان النقرة الثقيلة

النقرة اللينة :

هى النقرة التى تشغل زمان الفاصلة

الفاصلة :

هى زمان يرد بعد زمان تستحقه النقرة لو اقتصرت عليه وحده لكان اتصال لا انفصال وهى الزمان الذى كان بين النقرات المتقدمة على المنفصلة وبها كانت متصلة ، فإنه إن لم يكن زمان تنقطع به نقرة من نقرة تابعة لزم أن يكون الإيقاع موصلاً متشابه النقرات

الدور :

هو ما يقع بين فاصلة وفاصلة

الأرجل :

هى نقرات الدور

الـــوزن :

هو صياغة الجمل فى اللحن حسب نقرات أى أجزاء زمنية معدودة فى كل مازورة (بار)

الطـاع :

الضربة القوية التى تكون فى وسط جلد الطبلة أو الرق، يقابلها اليوم عندنا ضربة (الدم)

الدبــة :

هى الضربة الخفيفة التى تكون على حافة جلد الطبلة أو الرق ، يقابلها اليوم عندنا ضربة (التك)

مجازات الأدوار :

هى نقرات يجتاز بها أزمنة الفواصل الكبرى بين أدوار الإيقاع ؛ ليسهل بها الانتقال من دور إلى دور

الاعتمادات :

هى نقرات يعتمد عليها فى آخر دور فى الإيقاع عند نهايات الألحان ، فيسهل بها قطع الدور فى نهاية زمان فاصلته العظمى

الجنس :

هو دور الأصل فى الإيقاع ، وهو مفصل نقرات الدور الواحد فى أزمنته المفروضة أصلاً دون زيادة نقرات من الخارج

التمخـير :

هو التوسط فى زمان النقلة بين السريع والبطىء منها

الترعيد :

هو نقرات غير محسوسة القدر بناء على صغرها

الحـث :

هو الإسراع فى الإيقاع وتخفيف أزمنة نقراته

استعراض تاريخى للإيقاعات العربية

الكندى (٨٠١ ـ ٨٧٤ م)

كان فيلسوف العرب الكندى [١٤] قد ذكر عدد الإيقاعات الثمانية التى بنى العرب عليها ألحانهم ، وهى

١ ـ ثقيل أول

٢ ـ ثقيل ثانى

٣ ـ ماخورى

٤ ـ خفيف ثقيل

٥ ـ رمل

٦ ـ خفيف رمل

٧ ـ خفيف خفيف

٨ ـ الهزج

قال الكندى :« وهذه الأجناس الثمانية حركات وسكون فى بيت الشعر الملحن، وهى الأسباب والفواصل والأوتاد والغايات والسبب نقرة وإمساك ، وهو حرفان متحرك وساكن ، مثل هَلْ ، بَلْ ، فَمْ ، ويلزمه من الحشو فى الشعر (فُعْ) فالدائرة (٥) علامة للمتحرك ، والخط (/) علامة للساكن ، والفاء والعين حشوة فى هذا الجزء وهذا السبب خفيف (٥/) والسبب الثانى يلقب بالثقيل ، مثل لم ، نَمَ ، سم

والوتد وتدان الأول نقرتان وإمساك وهو حرفان متحركان فساكن مثل عِنَبْ ، طَرَبْ (٥٥/) ، ويلزمه من الحشو (فَعِلْ) وهذا الوتد مجموع .والثانى نقرة وسكون ثم نقرة ،وهو حرف ساكن بين متحركين ، مثل طاب ، غاب (٥/٥) وهو (فاع) وهذا الوتد مفروق والفاصلة: ثلاثة أحرف متحركة وحرف

ساكن ، مثل عِنَبَةٌ (٥٥٥ /) والغاية أربعة أحرف متحركة فساكن ، وهى أربع نقرات وإمساك ، مثل حَبَسَهُمْ ونحوها (٥٥٥٥ /) وليس أكثر من هذه الحركات فى أشعار العرب »

وفى (رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى) يعالج الكندى ويعدد النقرات كما يلى:

« أما الثقيل الأول فثلاث نقرات متواليات ، ثم نقرة ساكنة ، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به

والثقيل الثانى: ثلاث نقرات متواليات ، ثم نقرة ساكنة ، ثم نقرة متحركة، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به

والماخورى نقرتان متواليتان لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة ، ونقرة منفردة ، وبين وضعه ورفعه ورفعه ووضعه زمان نقرة

وخفيف الثقيل ثلاث نقرات متواليات لا يمكن أن يكون بين واحدة منها زمان نقرة ، وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة

والرمل نقرة منفردة ونقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ،وبين رفعه وضعه ووضعه ورفعه زمان نقرة

وخفيف الرمل ثلاث نقرات متحركات ، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به

وخفيف الخفيف نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة

والهزج نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين » (١٥)

الفارابى (٨٧٠ ـ ٩٥٠م) :

قدم الفارابى شرحاً علمياً مسهبا للإيقاعات العربية بدأها بـ

« ١ ـ الهزج أحد مبانى الإيقاعات العربية ، وهو الذى قالوا عنه: إنه هو الإيقاع الذى تتوالى نقراته نقرة نقرة

٢ ـ خفيف الرمل وهو الذى ذكروا أنه يتوالى نقرتين نقرتين خفيفتين

٣ ـ الرمل: وبعضهم يسميه: ثقيل الرمل ، وهو ما كان إيقاعه نقرة واحدة ثقيلة ثم اثنتان خفيفتان

٤ ـ الثقيل الثانى: وهو الذى إيقاعه عندهم اثنتان ثقيلتان

٥ ـ خفيف الثقيل الثانى (الماخورى) :وهو الذى عندهم اثنتان خفيفتان ثم واحدة ثقيلة

٦ ـ الثقيل الأول وهو الذى نقرات أدواره ثلاث ثلاث متوالية ثقالا

٧ ـ خفيف الثقيل الأول وهو الذى نقرات أدواره ثلاث ثلاث متوالية أخف من نقرات الثقيل الأول وهذه التى رسمناها هى جميع الإيقاعات التى جرت عادة العرب باستعمالها » (١٦)

الخوارزمى (المتوفى ٩٩٧م)

نقل الخوارزمى الإيقاعات العربية عن الفارابى ، حيث قال

« أولها الهزج وهو الذى تتوالى نقراته نقرة نقرة ، والثانى: خفيف الرمل وهو الذى تتوالى نقراته نقرتين خفيفتين والثالث الرمل ، ويسمى ثقيل الرمل وهو الذى إيقاعه نقرة واحدة ثقيلة ثم اثنتان خفيفتان والرابع الثقيل الثانى ، وهو اثنتان ثقيلتان ثم واحدة خفيفة والخامس خفيف الثقيل الثانى ويسمى الماخورى ، وهو نقرتان خفيفتان ثم واحدة ثقيلة والسادس: الثقيل الأول ، وهو ثلاث نقرات متوالية ثقال والسابع: خفيف الثقيل الأول ، وهو ثلاث نقرات متوالية أخف من نقرات الثقيل الأول » (١٧)

ابن سينا (المتوفى ١٠٣٧م) :

يرى ابن سينا أن العرب قد اكتفوا من الإيقاعات المتعددة بثمانية أنواع رئيسة تتفرع عنها شعب وأقسام ، والإيقاعات الرئيسة هى

١ ـ الهزج

٢ ـ خفيف الهزج

٣ ـ الثقيل الأول

٤ ـ خفيف الثقيل الأول

٥ ـ رمل

٦ ـ خفيف الرمل

٧ ـ الثقيل الثانى

٨ ـ خفيف الثقيل الثانى ويسمى الماخورى

وقد قسم ابن سينا [١٨] الإيقاع إلى قسمين « أحدهما (الموصل) ـ وقوم يسمونه الهزج وهو أن تتوالى نقراته على أزمنة متساوية والثانى (المفصل): وهو الذى لا يكون كذلك بل تكون عدة نقرات منه منفصلة عن عدة أخرى ، وذلك الانفصال لا محالة ،ويسمى ذلك الزمان فاصلة .والفاصلة زمان برد بعد زمان تستحقه النقرة ، لو اقتصر عليه وحده لكان اتصال لا انفصال.وهو الزمان الذى كان بين النقرات المتقدمة على المنفصلة وبها كانت متصلة، فإنه إن لم يكن زمان تنقطع به نقرة عن نقرة تابعة لزم أن يكون الإيقاع موصلا متشابه النقرات» [١٩]

وبعد المعالجة المفصلة ينتقل ابن سينا إلى معالجة الشعر وأوزانه حيث قال « فلنتكلم الآن فى الشعر وهو كلام موقع أو كلام إيقاعى » [٢٠]

والواقع أن الفارابى قد سبق ابن سينا فى تقسيم الإيقاع إلى (الموصل) و(المفصل) وعالج أقسامهما بكل دقة وتفصيل

ابن زيلة (المتوفى ١٠٤٨م)

فى موضوع الإيقاعات لم يذكر ابن زيلة أستاذه ابن سينا ، بل ذكر عدة مرات الكندى والفارابى وأعاد ما كتباه عن الإيقاع وخالفهما أحياناً فعند معالجته موضوع الهزج نراه يقول :« أما الكندى والفارابى وغيرهما ممن صنف فى الإيقاع فلم يوفوه حقه ، بل قالوا إن الهزج هو الذى تتوالى نقراته إما خفافا وإما ثقالاً وإما متوسطة ،ولم يشيروا إلى ما به صار هزجا من ذكر عدد نقراته وأدواره وجعلوه من الموصل عندهم ويحسن فيه التضعيف والطى بعد أن يحيل الدور على

الوجه المذكور » (٢١)

صفى الدين الأرموى البغدادى (المتوفى ١٢٩٤م)

فى كتابه (الأدوار) يقول الأرموى ما يلى « وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض ، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوى أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك ، بل هو غريزة جبل عليها الطبع ، وتلك الغريزة للبعض دون البعض وقد لا يحصل بكد واجتهاد » (٢٢)

وقال بعد ذلك « إن أدوار الضروب المشهورة عند أرباب هذه الصناعة من العرب ستة ،وهى

الثقيل الأول ،والثقيل الثانى، وخفيف الثقيل ، والرمل وخفيف الرمل ، والهزج» (٢٣)

وبعد شرحه لكل ضرب من هذه الضروب نراه يقوم بتقديم دائرة لكل واحد منها تدعم وتوضح شرحه (٢٤)

اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤م) :

تحت عنوان (فى علم الإيقاع) بدأ اللاذقى فى (الرسالة الفتحية فى الموسيقى) كلامه بإيراد تعاريف الفارابى وابن سينا والأرموى الذى وصفه بـ (صاحب الأدوار) وبعد الانتهاء من شرح الموضوع نراه ينتقل إلى (أنواع الإيقاع المستعمل عند المتقدمين) ، ويقول « إن الإيقاعات المستعملة المشهورة عند القدماء ستة أنواع ،وهى

الأول الثقيل الأول

الثانى الثقيل الثانى

الثالث خفيف الثقيل

الرابع ثقيل الرمل

الخامس خفيف الرمل

السادس الهزج ».

وبعد انتهائه من شرح هذه الإيقاعات الستة عند القدماء ينتقل اللاذقى إلى موضوع (أنواع الإيقاع عند المتأخرين) حيث قال « اعلم أن الإيقاعات المشهورة عندهم من أهل زماننا ثمانية عشر نوعاً ، منها الثقيل ، ومنها الخفيف، ومنها أوسط ، ومنها :جهار ضرب ، ومنها: الفاختى الصغير ، ومنها رمل قصير، ومنها سماعى ، ومنها جر ثقيل ، ومنها: أزج ويقال له سريع الهزج ومنها روان ، ومنها محجل ،ومنها ضرب الفتح ، ومنها برافشان ، فهذه الإيقاعات الثمانى عشرة مستعملة استعمالاً كثيراً فى زماننا كاستعمال الضروب الستة العربية فى زمان مستعمليها » (٢٥)

إن اللاذقى هو أول عالم موسيقى فى الفترة المظلمة يذكر إيقاعات عصره التى يظهر فى مسمياتها بوضوح التأثير الأعجمى ، مثل: (سه ضرب قصير) و (جهار ضرب) و (روان) (٢٦) ، ويقال له فى زماننا - أى زمان اللاذقى :(طرب انكيز) و (تركى ضرب) ، ومنها (سرندان) ،(ومنها برافشان) (٢٧)

وبعد هذا يذكر اللاذقى إيقاعات أخرى مستعملة فى زمانه إلا أن استعمالها أصبح قليلا وهى (ركاب) و (راه كرد)

كما كانت فى زمانه إيقاعات مهجورة جاء على ذكرها ، ومنها (تركى أصل قديم) و (تركى أصل صغير) و (تركى خفيف) و (تركى سريع) و(مخمس) و (ضرب شاهى) و (ضرب قمرية) (٢٨)

جدول زمنى للإيقاعات العربية والأعجمية

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
عصر الخلفاء الراشدين (٦٣٢ ـ ٦٦١م)	١ ـ الثقيل الأول. ٢ ـ الثقيل الثانى ٣ ـ خفيف الثقيل ٤ ـ الهزج	جميعها عربية صرفة أصيلة.
العصر الأموى (٦٦١ ـ ٧٥٠م)	١ ـ الثقيل الأول. ٢ ـ الثقيل الثانى ٣ ـ خفيف الثقيل ٤ ـ هزج ٥ ـ رمل ٦ ـ خفيف الرمل.	جميعها عربية صرفة أصيلة.
العصر العباسى (٧٥٠ ـ ١٢٥٨م) وفيه كل من الكندى (٨٠١ ـ ٨٧٤م)	١ ـ الثقيل الأول. ٢ ـ الثقيل الثانى ٣ ـ الماخورى	جميعها عربية صرفة أصيلة.

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
	٤ ـ خفيف الثقيل ٥ ـ الرمل ٦ ـ خفيف الرمل. ٧ ـ خفيف الخفيف ٨ ـ الهزج	
الفارابي (٨٧٠ ـ ٩٥٠م)	١ ـ الهزج ٢ ـ خفيف الرمل. ٣ ـ الرمل ٤ ـ الثقيل الثانى ٥ ـ الماخورى (خفيف الثقيل الثانى) ٦ ـ الثقيل الأول ٧ ـ خفيف الثقيل الأول.	جميعها عربية صرفة أصيلة
الخوارزمى (المتوفى ٩٩٧م)	١ ـ الهزج. ٢ ـ خفيف الرمل. ٣ ـ الرمل ٤ ـ الثقيل الثانى ٥ ـ خفيف الثقيل الثانى (الماخورى).	جميعها عربية صرفة أصيلة

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	المـلاحـظات
	٦ ـ الثقيل الأول ٧ ـ خفيف الثقيل الأول.	
ابن سينا (المتوفى٣٧ ١م)	١ ـ الهزج ٢ ـ خفيف الهزج ٣ ـ الثقيل الأول ٤ ـ خفيف ثقيل الأول. ٥ ـ رمل ٦ ـ خفيف الرمل ٧ ـ الثقيل الثانى ٨ ـ خفيف ثقيل الثانى (الماخورى)	جميعها عربية صرفة أصيلة.
ابن زيلة (المتوفى ٤٨ ١م)	١ ـ الماخورى ٢ ـ الثقيل الثانى ٣ ـ الهزج ٤ ـ خفيف الرمل ٥ ـ الرمل ٦ ـ خفيف الثقيل الثانى ٧ ـ الثقيل الأول ٨ ـ خفيف الهزج	جميعها عربية صرفة أصيلة.

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
إخوان الصفا (القرن العاشر الميلادى)	١ ـ الثقيل الأول ٢ ـ خفيف الثقيل الأول. ٣ ـ الثقيل الثانى ٤ ـ خفيف الثقيل الثانى. ٥ ـ الرمل ٦ ـ خفيف الرمل ٧ ـ الهزج ٨ ـ خفيف الهزج	جميعها عربية صرفة أصيلة
الأرموى البغدادى (١٢١٦ ـ ١٢٩٤م)	١ ـ الثقيل الأول. ٢ ـ الثقيل الثانى ٣ ـ خفيف الثقيل ٤ ـ الرمل ٥ ـ خفيف الرمل. ٦ ـ الهزج	جميعها عربية صرفة أصيلة.
الحسن بن أحمد الكاتب (كان حيا ١٢٢٧م)	١ ـ الرمل ٢ ـ الثقيل الأول. ٣ ـ الثقيل الثانى ٤ ـ خفيف الرمل	جميعها عربية صرفة أصيلة.

الملاحظات	أسماء الإيقاعات	العصر أو المؤلف
	٥ ـ خفيف الثقيل الأول. ٦ ـ خفيف الثقيل الثانى. ٧ ـ الهزج	
عربية صرفة أصيلة.	١ ـ الهزج ٢ ـ خفيف الهزج ٣ ـ الرمل ٤ ـ خفيف الرمل ٥ ـ الثقيل الثانى ٦ ـ خفيف الثقيل الثانى (الماخورى) ٧ ـ الثقيل الأول ٨ ـ خفيف الثقيل الأول	الفترة المظلمة وفيها كل من شمس الدين الأكفانى (المتوفى ١٣٤٨م)
فيها أعجمية عند المتأخرين	١ ـ ضرب الأصل ٢ ـ المخمس ٣ ـ التركى ٤ ـ الفاختى	
عربية صرفة أصيلة.	١ ـ الثقيل الأول ٢ ـ الثقيل الثانى	الآملى (المتوفى ١٣٥٢م)

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	المــلاحــظات
	٣ ـ خفيف الثقيل ٤ ـ الرمل ٥ ـ خفيف الرمل ٦ ـ الهزج ٧ ـ المخمس	
اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤م)	١ ـ الثقيل الأول ٢ ـ الثقيل الثانى ٣ ـ خفيف الثقيل ٤ ـ ثقيل الرمل ٥ ـ خفيف الرمل ٦ ـ الرمل ٧ ـ الهزج	جميعها عربية صرفة أصيلة.
مؤلف كنز التحف ، مجهول (القرن الرابع عشر الميلادى).	١ ـ الثقيل الأول ٢ ـ الثقيل الثانى ٣ ـ خفيف الثقيل الأول. ٤ ـ خفيف الثقيل الثانى. ٥ ـ الرمل ٦ ـ خفيف الرمل ٧ ـ الهزج	جميعها عربية صرفة أصيلة.

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	المـلاحـظات
مؤلف كتاب الميزان فى علم الأدوار والأوزان ، مجهول (القرن الرابع عشر الميلادى)	١ ـ الثقيل الأول ٢ ـ الثقيل الثانى ٣ ـ خفيف الثقيل ٤ ـ الرمل ٥ ـ خفيف الرمل ٦ ـ الهزج ٧ ـ الفاختى ٨ ـ المقلع	عربية صرفة أصيلة.
	١ ـ الهزج المضرب ٢ ـ الهزج المحصور ٣ ـ الهزج المدولب ٤ ـ الهزج المشكول ٥ ـ الهزج الطنبورى ٦ ـ الهزج المرجل ٧ ـ الهزج المحثوث	أضافها المحدثون إلى الإيقاعات أعلاه.
ناصر الكلبى العـودى مؤلف (بلوغ الأوطار فى بيان ترنم الأوتار) من القرن الرابع عشر الميلادى	١ ـ المحجر ٢ ـ المخمس ٣ ـ المدور ٤ ـ البروشان ٥ ـ الأربعة والعشرين.	عربية صرفة أصيلة ما عدا البروشان والفاخت

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	المـلاحـظات
	٦ ـ الستة عشر ٧ ـ الفاخت والرشا	
	١ ـ الثقيل ٢ ـ المشعيز ٣ ـ الدوبل ٤ ـ الدور ٥ ـ الثانى الثقيل ٦ ـ الفوخت ٧ ـ السماعى	إيقاعات لأبناء العجم وردت فيها اصطلاحات عربية.
	١ ـ المصمودى ٢ ـ البليق ٣ ـ قيد الرصاص ٤ ـ الخاتونى ٥ ـ ضرب المايتين ٦ ـ الجركسى ٧ ـ الرهجى ٨ ـ أصول يمانى ٩ ـ وجه مصمودى ١٠ ـ مدور تركى	إيقاعات لا يشترط أن يتغنى بها أبناء العرب

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
عبد القادر المراغى (المتوفى ١٤٣٤م) مؤلف مقاصد الألحان	١ ـ الثقيل الأول ٢ ـ الثقيل الثانى. ٣ ـ خفيف الثقيل ٤ ـ الرمل ٥ ـ المخمس.	عربية صرفة أصيلة
	٦ ـ فرع تركى أصل ٧ ـ فاختى صغير ٨ ـ فاختى أوسط ٩ ـ فاختى كبير ١٠ ـ ضرب الفتح ١١ ـ ضرب شاهى ١٢ ـ ضرب قمرية ١٣ ـ ضرب جديد ١٤ ـ ضرب مايتين	أعجمية
اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤م)	١ ـ الثقيل الأول ٢ ـ الثقيل الثانى ٣ ـ خفيف الثقيل	إيقاعات المتقدمين عربية صرفة أصيلة

الملاحظات	أسماء الإيقاعات	العصر أو المؤلف
	٤ ـ ثقيل الرمل ٥ ـ خفيف الرمل ٦ ـ الرمل ٧ ـ الهزج	
إيقاعات المتأخرين مصطلحات مختلطة أعجمية وعربية.	١ ـ الثقيل ٢ ـ الخفيف ٣ ـ سيه ضرب طويل ٤ ـ سيه ضرب قصير ٥ ـ أوسط كبير ٦ ـ أوسط صغير ٧ ـ جهار ضرب ٨ ـ ضرب انكيز ٩ ـ عمل أو تركى ضرب ١٠ ـ رمل طويل ١١ ـ رمل قصير ١٢ ـ سرندان ١٣ ـ سماعى ١٤ ـ جر ثقيل ١٥ ـ أزج أو سريع الهزج ١٦ ـ روان	

الملاحظات	أسماء الإيقاعات	العصر أو المؤلف
	١٧ ـ محجر ١٨ ـ ضرب الفتح	
إيقاعات المعاصرين للشروانى عربية صرفة أصيلة ما عدا الفاختى (إيقاع للعجم) الإيقاعات ومصطلحاتها مختلطة عربية وفارسية وتركية فى الفترة المظلمة	١ ـ خفيف الهزج ٢ ـ ثقيل الهزج ٣ ـ الفاختى ٤ ـ رمل الطويل ٥ ـ رمل خفيف ٦ ـ الخفيف ٧ ـ الثقيل ٨ ـ ضرب بشرو ٩ ـ ضرب الأوسط ١ ـ تركى أصل ١١ ـ جهار ضرب ١٢ ـ ضرب الفتح ١٣ ـ ضرب الربيع ١٤ ـ شاه ضرب ١٥ ـ ضرب المايتين	فتح الله الشروانى (كان حيا ١٤٧٥م)

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
العصر الحديث مؤلف كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام (القرن السابع عشر)	١ ـ الثقيل الأول ٢ ـ الثقيل الثانى ٣ ـ خفيف الثقيل ٤ ـ الرمل ٥ ـ ثقيل الرمل ٦ ـ الهزج ٧ ـ المقلع ٨ ـ الفاختى (إيقاع للعجم).	عربية صرفة أصيلة ما عدا الفاختى
مؤلف مجهول ، لكتاب: الأدوار فى التأليف (القرن السابع عشر)	١ ـ الثقيل الأول ٢ ـ الثقيل الثانى ٣ ـ الرمل ٤ ـ المرسل ٥ ـ خفيف الرمل. ٦ ـ الهزج ٧ ـ الفاختى (إيقاع للعجم)	عربية صرفة ما عدا الفاختى

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
شهاب الدين الحجازى المصرى(١٧٩٥ـ١٨٥٧م)	١ ـ الشنبر ٢ ـ المربع ٣ ـ الرهج ٤ ـ المدور ٥ ـ الزرافات ٦ ـ الأوفر ٧ ـ الوحدة (تذكر لأول مرة)	جديدة ونادرة

لقد أثبتت الجداول المارة الذكر أصالة الإيقاعات العربية مع مصطلحاتها العربية الصرفة واستمرار سيطرتها على الحياة الموسيقية ـ من حيث الاستعمال ـ بعد سقوط بغداد سنة ١٢٥٨م وانتهاء العصر العباسى وخلال الفترة المظلمة

إن سقوط بغداد وما تبعه من تبادل سيطرة الحكم على العراق بين الفرس والأتراك قد أدى ولاشك إلى دخول المصطلحات الأعجمية (الفارسية والتركية) إلى الاستعمال فى اللغة العربية والعكس صحيح ، وهذا أمر طبيعى لا مفر منه ؛ بسبب الاختلاط بين الشعوب الناشئ عن السيطرة والاحتلال

إن دراستنا لهذا الموضوع المستندة على المخطوطات الموسيقية العربية قد أبطلت رأى سليم الحلو فى الصفحة ١٨٤ من كتابه (تاريخ الموسيقى الشرقية ، بيروت ١٩٧٥م) عند كلامه عن الموسيقى العربية ، والقائل

« . . واقتبسوا ـ يعنى العرب ـ نظريات الإيقاعات الميزانية وغيرها من الفنون والنظريات من الفرس واليونان »

من الثابت أن علم الإيقاع فى الموسيقى العربية مستنبط من بحور الشعر العربى حيث يتبع كل بحر فيه نظاماً خاصاً فى عدد حروفه الساكنة والمتحركة .وبما أن الشعر العربى شعر أصيل غير مقتبس من الفرس لذا لا يمكن أن تكون الإيقاعات الميزانية المستنبطة من بحور الشعر العربى الأصيل والقديم مقتبسة من الفرس واليونان كما زعم اللبنانى سليم الحلو

لقد تعودت الدول العربية على استعمال المصطلحات الأعجمية فى العصر الحديث كما تثبت لنا ذلك الجداول التالية ، والتى اقتبسناها من كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد فى القاهرة سنة ١٩٣٢م

جدول الإيقاعات المستعملة فى العراق وخاصة فى بغداد

السماح	٨ / ٣٨
أى نواسى	٨/ ١٨
يكرك	٤ / ٦
حسجة (بطىء)	٨/ ٦
عيلاوى	٨/ ١
مثلث	٨/ ٨
شرقى	٤ / ٤
شعبانية	٨/ ٥

جدول الإيقاعات المستعملة فى سوريا وبخاصة فى حلب

إيقاع فتح (بسيط)	٤/ ١٧٦
بشرو إسحاق البياتى	٤/ ١٢٨
إيقاع هاوى أو حاوى	٤/ ١٢٨
بشرو مقام سازكار	

إيقاع زنجير التركى(بسيط)	١٢ / ٤
وهو مركب من خمسة إيقاعات:	
١ ـ الجفتة دويك	١٦ / ٤
٢ ـ الفاختة	٢٠ / ٤
٣ ـ الجنبر.	٢٤ / ٤
٤ ـ الدور الكبير	٢٨ / ٤
٥ ـ البرفشان.	٣٢ / ٤
إيقاع ثقيل التركى.	٩٦ / ٤
بشرو مقام زير كوله	
إيقاع رمل التركى (بسيط).	٥٦ / ٤
إيقاع نيم ثقيل تركى.	٤٨ / ٤
إيقاع هزج تركى (بسيط).	٤٤ / ٤
بشرو مقام بسته نكار.	
إيقاع نقش الستة والثلاثين (بسيط).	٣٦ / ٤
وهذا الإيقاع مستعمل فى حلب ويتركب من ثلاثة أوزان	
١ ـ مخمس عربى.	٨ / ٤
٢ ـ روان مصرى.	١٢ / ٤
٣ ـ نصف مخمس تركى يكرر مرتين.	٨ / ٤
إيقاع فرع تركى (بسيط)	٣٢ / ٤
بشرو مقام نكريز	
إيقاع مخمس تركى	٣٢ / ٤
بشرو مقام صبير	
إيقاع برفشان تركى.	٣٢ / ٤
بشرو مقام عجم مرصع.	٣٢ / ٤
إيقاع خفيف التركى (بسيط).	٣٢ / ٤
إيقاع الخفيف المستعمل فى حلب (بسيط).	٣٢ / ٤

إيقاع الترك زرب (أعرج) مستعمل فى حلب.	٢٩ / ٤
إيقاع الدور الكبير المستعمل فى حلب (بسيط)	٢٨ / ٤
إيقاع الرمل المستعمل فى حلب (بسيط)	٢٨ / ٤
إيقاع ورش المستعمل فى حلب (بسيط)	٢٦ / ٤
بشرو مقام ضبار مرمزمة.	
إيقاع جنبر المستعمل فى حلب (بسيط).	٢٤ / ٤
إيقاع الأربعة والعشرون المستعمل فى حلب (بسيط).	٢٤ / ٤
إيقاع هزج المستعمل فى حلب (بسيط)	٢٢ / ٤
إيقاع رهج المستعمل فى حلب (بسيط)	٢٢ / ٤
إيقاع طرة المستعمل فى حلب (أعرج)	٢١ / ٤
إيقاع نقش الواحد والعشرين (أعرج).	٢١ / ٤
وهو مركب من وزنين	
١ ـ نيم ورش	١٢ / ٤
٢ ـ نيم روان تركى	٩ / ٤
إيقاع نيم دور المستعمل فى حلب (بسيط).	١٨ / ٤
إيقاع نقش السبعة عشر المستعمل فى حلب (أعرج).	١٧ / ٤
وهو مركب من أربعة إيقاعات	
١ ـ الأعرج	٣ / ٤
٢ ـ النوخت	٧ / ٤
٣ ـ الأغر اقصاق التركى	٥ / ٤
٤ ـ الواحدة السائرة	٢ / ٤
إيقاع الستة عشر المستعمل فى حلب (بسيط).	١٦ / ٤
إيقاع جفتة دويك المستعمل فى حلب (بسيط).	١٦ / ٤
إيقاع بليق شامى المستعمل فى حلب (بسيط).	١٦ / ٤
إيقاع نيم خفيف المستعمل فى حلب (بسيط).	١٦ / ٤

الإيقاعات المستعملة فى مراكش

البسيط	١٢ / ٨
القنطرة	٦ / ٨
مخلص	٣ / ٨
قائم ونصف	٨ / ٨
البطايحى	٨ / ٨
الدرج	٨ / ٨
القوام	٦ / ٨
الانصراف	٣ / ٨

وذكر عبد العزيز عبد الجليل [٢٩] أن النوبة فى المغرب تتكون من خمسة أقسام، يسمى كل قسم منها ميزاناً ،وهى

١ ـ البسيط :

ولإيقاعه شكلان الأول بطىء ويسمى الموسع ، ويدون بميزان ٦ / ٤ ، والشكل الثانى سريع ويسمى الانصراف ، ويدون بميزان ٣ / ٤ ، ويتوسطهما شكل يسمى القنطرة ويدون بميزان ٣ / ٤

٢ ـ القائم ونصف :

ولإيقاعه شكلان الشكل الأول بطىء ويسمى الموسع ، ويدون بميزان ٨/ ٤ ، والشكل الثانى سريع ويسمى الانصراف ، ويدون بميزان ٤ / ٤، وبينهما إيقاع يسمى القنطرة ويدون بميزان ٤ / ٤

٣ ـ البطايحى :

ولإيقاعه شكلان الشكل الأول الموسع، ويدون بميزان ٨ / ٤ ،والشكل الثانى الانصراف ، ويدون بميزان ٨ / ٨

٤ ـ الدرج :

وإيقاعه يدون بميزان ٤ / ٤

٥ ـ القوام :

ولإيقاعه شكلان الشكل الأول: الموسع ، ويدون بميزان ٣ / ٤ ، والشكل الثانى الانصراف ، ويدون ٦ / ٨ ، وبينهما إيقاع يسمى القنطرة يدون بميزان ٣ / ٨.

الإيقاعات المستعملة فى تونس

المصدر	١٢ / ٨
طوق المصدر	٦ / ٨
الدرج	٣ / ٨
الأبيات	٨ / ٨

الإيقاعات المستعملة فى الجزائر

المصدر	٨ / ٨
البطايحى	٤ / ٨
الدرج	٦ / ٨
الانصراف	٥ / ٨
المخلص	٣ / ٨
صوفيان	٧ / ٨

إن أوزان الموسيقى العربية هى العنصر الثانى الهام الذى تبنى عليه موسيقانا فى إيقاعها والزمن مهمته ضبط إيقاع الأصوات وأجزائها وتأديتها على صورة موزونة محكمة وللموسيقى العربية أوزان كثيرة مختلفة التركيب ، وهى مقيدة بعدد معين من حركة الأزمنة التى لها علامات اصطلاحية خاصة تسمى (الدم)

و(التك)، وقد اصطلح العرب على استعمال هذه العلامات لتحديد أماكن القوة والضعف فى الإيقاع. أما السكتات الجزئية فتكون للاستراحة العرضية أو لتجميل التوقيع وقاعدة (الدم) و(التك) والسكتات تسرى على التآليف الغنائية والموسيقى الآلية ، ويلتزم الملحن والمغنى والعازف بمراعاتها وتطبيقها

ويلاحظ أن العرب فى الوقت الحاضر يستعملون العديد من الأوزان التركية والفارسية الأصل مع مصطلحاتها الأعجمية التى دخلت إلى الاستعمال فى اللغة العربية عن طريق الاختلاط خلال فترات تاريخية معروفة من الاحتلال والحكم

لقد أورد سليم الحلو ثمانية وتسعين ميزانا مع مسمياتها الشرقية وبالتدوين الموسيقى الحديث للوقوف على الأصالة والتأثير والتأثر

هوامش القسم الثالث

(١) لويس معلوف المنجد ، ص ٤٦٥.

(٢) مؤلفات الكندى الموسيقية ،تحقيق زكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٢م ، ص ٦٤ ، ٦٥

(٣) الفارابى: الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، القاهرة ١٩٦٧م، ص ٤٣٦

(٤) الخوارزمى مفاتيح العلوم ، ص ١٤

(٥) ابن سينا: الشفاء ،تحقيق: زكريا يوسف، القاهرة ١٩٥٦م ، ص ٢٤ ،٨١

(٦) أبو منصور الحسين بن زيلة الكافى فى الموسيقى ، تحقيق: زكريا يوسف، القاهرة ١٩٦٤م ، ص ٤٤

(٧) الحسن بن أحمد بن على الكاتب كمال أدب الغناء،تحقيق: زكريا يوسف، فى مجلة المورد المجلد الثانى، العدد الثانى ،لسنة ١٩٧٣م، ص ١٣٦

(٨) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموى البغدادى كتاب الأدوار ، شرح وتحقيق الحاج هاشم محمد الرجب ١٩٨١م ، ص ٨٦ ، ١٤

(٩) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموى البغدادى الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية ، تحقيق: الحاج هاشم محمد الرجب ١٩٨٢م، ص ١٨٩

(١٠) محمد بن عبد الحميد اللاذقى الرسالة الفتحية فى الموسيقى ، شرح وتحقيق: الحاج هاشم محمد الرجب ، الكويت ١٩٨٦م ، ص ٢١٧

(١١) ابن زيلة: الكافى فى الموسيقى، ص ٤٧ ، ٤٨

(١٢) الفارابى: الموسيقى الكبير ، ص ٢٢ ١ ، ٢٣ ١

(١٣) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموى البغدادى الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية ،ص ١٨٨

(١٤) مؤلفات الكندى الموسيقية ، الرسالة الثانية ،ص ٨٠ ، ٨١

(١٥) المصدر السابق ، ص ٩٧ ، ٩٨

(١٦) الفارابى: الموسيقى الكبير ، ص ٢٤ ١ ، ٢٥ ١

(١٧) الخوارزمى مفاتيح العلوم ، ص ١٤ ، ١٤١

(١٨) ابن سينا الشفاء ، ص ٢٤

(١٩) المصدر السابق ، ص ٩٧ ، ٩٨

(٢) المصدر السابق ، ص ١٢٢

(٢١) ابن زيلة الكافى فى الموسيقى ، ص ٥٣

(٢٢) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموى البغدادى: كتاب الأدوار، ص ١٤

(٢٣) المصدر السابق ، ص ١٤٥ ـ ١٥٣

(٢٤) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموى البغدادى الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية ، ص ١٩٨ ـ ٢٠٨

(٢٥) محمد بن عبد الحميد اللاذقى الرسالة الفتحية فى الموسيقى ، ص ٢١٧ـ ٢٥٧

(٢٦) ذكر صفى الدين الأرموى (فى ص ٢٤٥ ـ ٢٦٣) من الرسالة الشرفية أن للفرس أنواع ضروب غير مشهورة بين العرب وعند كثير منهم ، وربما كان لهم فيه مصنفات يسيرة وأشهرها يسمونه الفاختى وانظر: اللاذقى الرسالة الفتحية ، ص ٢٤٥ ـ ٢٦٣

(٢٧) محمد بن عبد الحميد اللاذقى: الرسالة الفتحية فى الموسيقى ، ص ٢٤٥ ـ ٢٦٣

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٤٧ ـ ٢٦٣

(٢٩) عبد العزيز عبد الجليل مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة (٦٥) ، سنة ١٩٨٣م ، ص ٤٦ ـ ٤٨

التصنيف العلمى للآلات الموسيقية

التصنيف العلمى للآلات الموسيقية

إن القفزة العلمية التى حدثت فى موضوع التصنيف العلمى للآلات الموسيقية قد حدثت فى العصر العباسى ،وعلى وجه التحديد على يد الفارابى (٨٧٠ ـ ٩٥٠ م) حيث اتخذ مبدأ كيفية إحداث وخروج الصوت من الآلة الموسيقية أساسا للتصنيف ، بعكس عصور ما قبل الإسلام حيث اتخذ السومريون المادة المصنوعة منها الآلة أساسًا لتصنيف الآلات أما الإغريق والرومان فقد اتبعوا مبدأ (شكل الآلة). كما اتبع الإغريق طرقا نادرة مثل تقسيمهم الآلات إلى

١ ـ آلات مسكونة الأرواح

٢ ـ آلات غير مسكونة الأرواح

أما علماء العصر العباسى فقد صنفوا الآلات الموسيقية إلى ثلاثة أصناف، هى:

١ ـ الآلات الوترية

٢ ـ آلات النفخ

٣ ـ آلات النقر

وفى صنف الآلات الوترية فرق الفارابى بين الآلات التى يعزف عليها بالقوس وبين الآلات التى يعزف عليها بواسطة المضراب أو الريشة لقد كتب الفارابى [١] ما يلى: « إن الآلات المشهورة منها ما يحدث فيها النغم بأن تحرك أوتارها فتهتز، ومنها ما يحدث فيها النغم بتسريب الهواء فى تجويفاتها شيئا فشيئا مثل: المزامير وما جانسها ، ومنها ما يحدث فيها النغم بأن يجر على أوتارها أوتار أخر أو ما يقوم مقام الأوتار.

والتى تهتز أوتارها منها ما يفرد لكل نغمة منها على حيالها وتر مفرد لها ، مثل المعازف والجنك وما جانسهما ، ومنها ما يكتفى فيه بوتر واحد أو أوتار

عدة ، ويقسم كل واحد منها أقساما ، وتسمع من كل قسم منها نغمة غير التى تسمع من القسم الآخر

وكذلك التى يجر على أوتارها أوتار أخر منها ما قد يفرد لكل نغمة منها ما قد يكتفى فيه بقسمة وتر واحد أو أوتار عدة

أما ابن زيلة (٢) (المتوفى ١٠٤٨م) فقد كتب فى هذا الصدد ما يلى

« وأما الآلات المستعملة فى الموسيقى وهى التى تحاكى مواقع النغمات فيها مواقع النغمات فى الحلوق ما حدثت وأوجدت معينات الحلوق ومزينات ومفخمات لها ومسدودات الخارجة منها ، وزائدت فى الاستلذاذ باللحون ومحاكيات وحافظات لنغم الألحان الإنسانية ، فهى على أقسام ؛ منها: ذوات أوتار ودساتين مشدودة على مواضع النغم؛ لتنتقل الأصابع عليها فى أنحاء النغم كالعود والطنبور، ومنها: ذوات أوتار بلا دساتين تدل على مواضع النغم، بل إنما الاختلاف بين مواضع النغم المختلفة فيها بطول الوتر وقصره بنفسه، كالصنج والشاه رود ، أو بتقصير الوتر وتطويله بأشباه الحاملات والأعمدة كالعنقاء وغيرها.

ومنها ذوات أوتار يجر عليها كالرباب ومنها آلات لا أوتار لها ، فمن ذلك منفوخ فيه متلقمًا كالناى ، ومنفوخ فيه من ثقب كاليراعة ،ومنفوخ فيه بآلة صناعية كمزمار الجراب ،وقد ركب المنفوخ فيه تركيبات فيحدث الصوت ، مثل الآلة المعروفة بأرغن وغيرها ، ومنها: آلات تطرق بالمطارق كالصنج الصينى ، ومنها آلات أعدت لاتخاذ نقرات النغم ، وعدد نقرات الإيقاع ، وإظهار المقاطع من دون محاكاة مواقع النغم المختلفة، وذلك كالدفوف والطبول، والإيقاع بالقضيب والتصفيق باليد ، وهذه فلأن تكون محاكية لزمن النغم أنقص من الأولى.

ومن المحاكيات للإيقاع الزفن والرقص والدستبند ،وهذه فلأن تكون محاكية لحركة الإيقاع المجردة من القرع أولى من أن تكون محاكية للإيقاع فهى أنقص من آلات الإيقاع ومن هذه الآلات ما يصوت بقرع يقرع به الآلة ؛ فيأتى الصوت والنغم فيها متقطعًا على حسب تقطيع القرعات ، مثل العود والصنج وما أشبههما . ومنها ما لا يكون الصوت كذلك، بل يأتى الصوت منها ممتدا متصلا، مثل: الناى والسرناى والرباب ،وهذا الصنف أشد محاكاة للحلوق من الصنف

الذى يأتى الصوت فيه متقطعا ،والحذاق يجتهدون ـ لخفة أيديهم وبأصناف ما يستعملونه من الترعيدات وغيرها ـ أن يجعلوها كالمتصلة الصوت الممتدة النغم ، وبذلك يفضلون على المتخلفين فى الصناعة »

إن معالجة ابن زيلة هذه أكثر تفصيلا وتوضيحا من معالجة أستاذه ابن سينا (المتوفى ١٠٣٧ م) الذى كتب فى الشفاء ما يلى

«. الآلات على أقسام ؛ فمنها :ذوات أوتار ودساتين ينقر عليها ،كالبربط والطنبور ،ومنها: ذوات أوتار ينقر عليها بلا دساتين ،وهى على وجوه ، فمنها ما أوتارها ممدودة على سطح الآلة كالشاه رود وذو العنقاء ، ومنها ما أوتارها ممدودة لا على سطح الآلة بل على فضاء يصل بين مجانبه، كالصنج والسلياق.

ومنها ذوات أوتار ودساتين لا ينقر عليها بل يجر عليها كالرباب ، ومنها آلات لا أوتار عليها، فمن ذلك منفوخ فيه من طرفه ملتقما كالمزمار ، أو منفوخ فيه من ثقب كاليراعة التى تعرف بسرناى ،ومنفوخ فيه بآلة صناعية كمزمار الجراب وقد تركب المنفوخ فيها بتركيبات حتى يحدث مثل الآلة الرومية المعروفة بالأرغن ، ومن الآلات ما يطرق بالمطارق كالصنج ،وقد يمكن أن تبتدع آلات غير المستعملات» (٣)

هذا ، ولأجل إبراز الأهمية العلمية لتصنيف الآلات الموسيقية الذى وضع فى العصر العباسى ،لابد من معالجة تصنيف الآلات الموسيقية فى أوربا خلال العصور الوسطى المعاصرة للعصر العباسى.

إن تصنيف الآلات الموسيقية فى أوربا كان مرتبطا بالكنيسة واللاهوت ، حيث قام آباء الكنيسة بتقسيم الآلات الموسيقية إلى: آلات مناسبة للعبادة وطقوسها، وآلات غير صالحة لهذا الغرض ،فنراهم مثلا يعتبرون الآلة الهوائية المعروفة باسم (الأولوس) المطابقة للناى المزدوج ، آلة الأرواح الشريرة ؛ لهذا فهى غير صالحة للكنيسة كما ظهر تصنيف الآلات الموسيقية إلى آلات ذات أرواح الجن وآلات خالية من أرواح الجن ، وهو نفس التقسيم الذى قال به الإغريق

هذا ، ولم يكن فى أوربا فى العصور الوسطى تصنيف للآلات الموسيقية مجمع عليه ، بل كان فردياً وظل الموضوع على هذه الحال لغاية أوائل القرن

السادس عشر الميلادى، حيث بدأت محاولات التصنيف الدقيق للآلات الموسيقية والذى ظل يتطور حيث أخذ التصنيف الثلاثى للآلات يستقر فى أوربا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر؛ إذ اتخذت القواعد الفيزيائية فى كيفية نشوء وإخراج الصوت أساساً للتصنيف ، وهى نفس القواعد التى سار عليها قبلهم علماء الموسيقى فى العصر العباسى منذ القرن العاشر الميلادى

هذا ،وإن الكتب العربية الحديثة فى الموسيقى لم تشر إطلاقًا إلى التصنيف العباسى للآلات الموسيقية إلا أنها قد سارت على التصنيف الثلاثى من حيث تدرى ولا تدرى ، ونذكر على سبيل المثال كتاب سعيد عزت [٤] ، حيث نجد فيه الأصناف الثلاثة التالية

١ ـ آلات الطرق

٢ ـ آلات النفخ

٣ ـ الآلات الوترية

أما الدكتور محمود أحمد الحفنى[٥] ، فقد أورد فى كتابه التصنيف الثلاثى التالى

١ ـ آلات النفخ

٢ ـ آلات النقر أو الآلات الإيقاعية

٣ ـ الآلات الوترية

ونحن نسير أيضاً على التصنيف العباسى الثلاثى للآلات الموسيقية

الآلات الوترية

نالت الآلات الوترية الاهتمام الأكبر لدى علماء الموسيقى فى العصر العباسى والفترة المظلمة، حيث نرى أنهم قد خصصوا القسم الأعظم من كتبهم لمعالجة الآلات الوترية

كما أن تفضيل الآلات الوترية وحبها نراه يتجلى وينعكس فى كثرة وتعدد رسوم ومشاهد هذه الآلات التى وصلتنا منقوشة على العديد من الآثار العربية الإسلامية من العصر العباسى (٧٥ ـ ١٢٥٨م) وما بعده .واستناداً إلى هذه الآثار وإلى بحوث المصادر التراثية نقول إن العزف على الآلات الوترية كان يتم باستعمال الطريقتين التاليتين

١ ـ طريقة نبر أو نقر الأوتار بواسطة الريشة أو المضراب أو الأصابع

٢ ـ باستخدام القوس

العود

التسمية :

العود كلمة عربية ، ولغة: تعنى الخشب أو العصا ، كما ورد فى قواميس اللغة العربية (٦)

واصطلاحا هى آلة موسيقية وترية ينبر على أوتارها بواسطة الريشة.

واسم آلة العود فى اللغة الأكدية (البابلية والآشورية) كان يعرف باسم إينو (Inu) ويقابلها فى اللغة السومرية كوده أو كودى (Gu . De.,Gu.Di) وأمام هذا الاسم للعود كانت تكتب العلامة كيش (Gis) ومعناها الخشب للدلالة على المادة المصنوعة منها هذه الآلة الموسيقية طبقاً للطريقة التى اتبعها سكان العراق القدامى فى التفرقة والتمييز ما بين أصناف الآلات الموسيقية المختلفة إن الكلمة

الأكدية للعود (إينو Inu) ،وما يقابلها فى اللغة السومرية (كوده ، كودى Gude,Gudi) كانت تعنى فى هذه اللغات ما يلى

١ ـ الخشب المحدث للصوت

٢ ـ العصا المتكلمة

٣ ـ الآلة التى يعزف عليها

والكلمة العربية (العود) نجدها مستعملة فى اللغة الفارسية واللغات الأوربية الحديثة المختلفة (٨) ، وقد نعته القدامى بـ (سلطان الآلات) (٩) .ولا يستعمل علماء الموسيقى الأوربيون كلمة العود للدلالة على العود العربى فقط بل يستعملون كلمة العود للدلالة على مجموعة كبيرة من الآلات الوترية، التى يقسمونها طبقًا لشكل الآلة ، مثل :الساز ،الطنبور، الباندورى ، الكوموس، والتوبشور (١٠)

واستنادًا إلى رأى هورنبوستل وكورت زاكس (١١) المتعلق بالتصنيف العلمى للآلات الموسيقية فإن أكثر الآلات الوترية تدخل تحت آلة العود ، سواء كان العزف يتم بواسطة الريشة أو القوس (الكمان مثلا) وهذا ما جعل الباحثين الأوربيين يهتمون بدراسة تاريخ وأصل العود (١٢)

العود فى المصادر التراثية :

عالج الكندى (المتوفى ٨٧٤ م) موضوع العود بصورة مفصلة فى رسالته التى ألفها إلى أحمد بن المعتصم المعروفة بـ (رسالة الكندى فى اللحون والنغم) وقد حققها زكريا يوسف

وحول تركيب العود كتب الكندى ما يلى

« إن العيدان لتختلف فى كبرها وصغرها وعرضها وعمقها وأشكالها ورقتها وثخنها ورقة أجزائها بعضها بقياس بعض ، وأكثر ما يعرض ذلك من قبل قلة حذق صانعها بصناعته ، فإذا عرض فيها ما ذكر ولد فيها اختلاف الأوتار وفساد النغم .وأنا واصف صنعة العود على ما وضعت الحكماء الأولون الذين عنوا بصناعة الموسيقى

فأول ذلك أن يكون طوله ستا وثلاثين أصبعا منظمة ـ بالأصابع المختلفة

الحسنة اللحم ـ ويكون جملة ذلك ثلاثة أشبار ، وعرضه خمس عشر أصبعاً ، وعمقه سبع أصابع ونصفًا ، وتكون مسافة عرض المشط مع الفضلة التى تبقى وراءه ست أصابع ، وتبقى مسافة الأوتار ثلاثون أصبعا ، وعلى هذه الثلاثين الأصبع تقع القسمة والتجزئة لأنها المسافة المصوتة ؛ فلذلك ينبغى أن يكون العرض خمس عشرة أصبعا ، وهى نصف هذا الطول ، وكذلك العمق سبع أصابع ونصفا ، وهى نصف العرض وربع الطول ويجب أن يكون العنق ثلث الطول وهو عشر أصابع ، ويبقى الجسم المصوت عشرون أصبعا وليكن ظهره على حقيقة الاستدارة والخرط إلى جهة العنق كأنه كان جسما مستديرا خط على بركال ثم قسم بنصفين فخرج منه عودان

أما الدساتين فهى حدود النغم ، ويجب أن تكون أربعتها ربع الطول ـ وهى سبع أصابع ونصف ـ مساوية لمسافة العمق ،ولا يجوز فى هاتين المسافتين أن تزيد إحداهما على الأخرى أعنى مسافة عمق العود ومسافة دساتينه لعلة أنا ذاكرها ومبينها إن شاء الله

اعلم أن كل شيء عمل منه له معنى وفعل اتخذ ومن أجله عمل ، من ذلك عمق العود وقسمة الدساتين ، فإن عمق العود إنما استعمل للدوى ،وقسمة الدساتين لتفصيل النغم وإيضاحها ،وقدر حاجة كل واحد من هذين المعنيين إلى صاحبه كقدر حاجة صاحبه إليه، وذلك أن العمق إن كان أقل من مسافة الدساتين خرجت النغمة خرساء لضيق مجالها ،وكذلك إن كانت مسافة العمق أكثر من مسافة الدساتين عظم الدوى وصارت النغمة قليلة الفصاحة لا ينقضى دوى إحداهن لعظمه حتى تأتى النغمة الأخرى فتجدده ، فيكون من ذلك الوهن فى بيان النغم وفصاحتها ، فوجب لذلك أن تكون هاتان المسافتان متساويتين ليكون فعلاهما متساويا » (١٣)

ثم استمر الكندى بعد ذلك فى الحديث عن قسمة الدساتين بكل تفصيل، ثم يتناول معرفة الأوتار والنغم والتسوية العظمى(١٤)والعلل النجومية التى ذكرت الفلاسفة أن العود وضع عليها

واختتم الكندى رسالته هذه بموضوع رياضة اليدين لذلك ، ومنها ذكر طرق

من جس الأوتار   وقد أشار زكريا يوسف إلى أهمية هذه الرسالة فى تاريخ الموسيقى العربية لاحتوائها على ثلاثة أمور فريدة فى بابها ،وهى

١ ـ كيفية صناعة العود

٢ ـ تسويات العود

٣ ـ تمرين للضرب على العود   وهذا التمرين الذى وضعه الكندى هو أقدم وثيقة موسيقية للحن مدون عند العرب ، لا بل فى تاريخ العود

لقد دون الكندى فى هذا اللحن النغمات التى يؤديها الضارب دون أن يعين لها زمانا ،ويرى زكريا يوسف أنه من الأفضل أن يضع هذه النغمات فى إطار إيقاعى كى يأتى اللحن موزونا ، ويكون التمرين أشبه بقطعة موسيقية صغيرة.

ويلاحظ فى هذا التمرين أن الكندى يبدأ منذ الدرس الأول فى تعويد التلميذ على ضرب نغمتين فى وقت واحد ، كى يدرب أذنيه على تفهم الاتفاقات ، وتعويد أصابع يديه على وضعها فى الأماكن الصحيحة على الأوتار لتخرج النغمة من الوتر المزموم بالأصبع متفقة مع النغمة الثانية من الوتر المطلق أحياناً ، والمزموم أيضاً أحياناً   وهذا ـ كما يقول زكريا يوسف (١٥) ـ أحدث ما هو متبع فى تدريس الضرب على الآلات الموسيقية

فى كتاب (الموسيقى الكبير) للفارابى (المتوفى ٩٥٠ م) نجد أن معالجته للعود قد احتلت الصفحات (٤٩٨ ـ ٦٢٨) ونقتبس منها ما يلى

".   ونبتدئ من هذه بتلخيص أمر العود إذ كان أشهر الآلات   وهذه الآلة من الآلات التى تحدث فيها النغم بقسمة الأوتار الموضوعة فيها، وتشد على المكان المستدق منها دساتين تحت الأوتار، تحدد أقسامها التى تسمع منها النغم ، فتقوم لها تلك مقام حوامل الأوتار ، وتجعل موازية لقاعدة الآلة التى تسمى المشط ،وهى التى فيها أطراف الأوتار متباينة الأماكن، وفيها تشد الأوتار ثم تمد منها وتجمع أطرافها فى مكان واحد حتى يصير وضع أوتارها شبيهًا بشكل أضلاع مثلثات تبتدئ من قاعدة واحدة وتنتهى ارتفاعاتها إلى نقطة واحدة

ودساتينها المشهورة أربعة دساتين مشدودة على الأمكنة التى تنالها الأصابع فى

أسهل موضع يمكن القبض عليها من واسطة المكان المستدق من الآلة فأول هذه دستان السبابة ، وثانيها دستان الوسطى ، والثالث دستان البنصر ، والرابع: دستان الخنصر ، فتكون أقسام الأوتار المشهورة على عدد الدساتين المشهورة

فأول نغمة فى كل وتر نغمة كل الوتر وتلك تسمى نغمة مطلق الوتر ، والثانية: تسمى نغمة السبابة ، والدستان المحدد لها مشدود على تسع ما بين مجتمع الأوتار وبين المشط ، ثم نغمة الوسطى ولنؤخر القول فى موضع دستانها ولنخل عنها حديثنا هذا وعن دستانها إلى أن ينتهى القول إليها

ثم نغمة البنصر ودستانها مشدود على تسع ما بين السبابة إلى المشط ثم نغمة الخنصر ودستانها مشدود على ربع ما بين مجتمع الأوتار إلى نهاياتها فى المشط فإذا مجموع نغمتى مطلق كل وتر وخنصره هو البعد الذى بالأربعة ، ومجموع نغمتى مطلقه وسبابته هو بعد طنينى ، ومجموع نغمتى سبابته وبنصره هو أيضاً بعد طنينى ، فيبقى مجموع نغمتى البنصر والخنصر البعد الذى يسمى البقية والفضلة فقد ظهر أن الدساتين المشهورة مشدودة فى العود على أطراف أبعاد الجنس القوى ذى المدتين » (١٦).

وهذا ،ولم يتعرض الفارابى إلى صناعة العود وقياساته ؛ لهذا فإن فيلسوف العرب الكندى هو أقدم وأول عالم موسيقى عالج موضوع صناعة العود مع القياسات فى عصره ـ أى فى القرن التاسع الميلادى من العصر العباسى

أما ابن سينا (المتوفى ٣٧ ١م) فقد عالج موضوع العود بصورة مختصرة ، وهو تارة يستعمل كلمة العود العربية ، وتارة أخرى يستعمل الكلمة الفارسية (البربط) (١٧)

وقام ابن زيلة (١٨) (المتوفى ٤٤ ١ م) بنقل ما كتبه ابن سينا

وفى الباب الثانى من المقالة الثانية من كتاب (حاوى الفنون وسلوة المحزون) لمؤلفه ابن الطحان (١٩) الذى كان حيا فى سنة ٣٥ ١ م ، ومن مغنى الدولة العلوية الفاطمية فى مصر ، نجد عرضا فى معرفة من استنبط العود والأساطير والروايات الخرافية حول ذلك والتى خالفهم فيها (٢) ثم كتب ما يلى

« أما العيدان الأعجمية فما بنا حاجة إلى ذكرها إذ كانت قليلة فى هذه البلاد والعامل بها غير موجود ،وهى أيضاً متباينة المقادير وليست فى حد معروف. وأما العود العربى، فقد اتفقت الأقوال على أسمائه فمنها البربط[٢١] وهو البربت، وقيل: البربث أصله بربج، وتفسيره باب الجنة والون والمزهر والعود ، وفيه يقول الشاعر

واستنطق العود قد طال السكوت به لا ينطق اللهو حتى ينطق العود

وقال

إذا ما حَنَّ مزهرها إليها وخفت نحوه أذن الكرام

وأما البربت فمشتق من البربرة وهو فارسى؛ ولذلك قال بعض من وصفه

ويـــــربر البـــم عـــلى كيانه بربرة الشيخ على صبيانه

ومن أسمائه أيضاً :الكران ، قال الشاعر[٢٢]

وقيل: الكران اسم المضراب، وهكذا وجدت فى بعض الكتب ».

وبعد هذا تناول ابن الطحان [٢٣] الخشب الذى يصنع منه العود بالتفصيل ثم القياسات وهى: أن يكون طوله أربعون أصبعا بالأصابع المضمومة ، وعرضه ست عشرة بالأصابع المضمومة أيضاً ، وعمقه اثنتا عشرة أصبعا ، وتركيبة المشط منه على أصبعين وكسر ، وتقدير عنقه الذى يركب عليه شبر واحد وعقد ، ويكون طول بنجكه شبر وعقد، وعدد ملاويه ثمانية ، فإن كان له زير حاد فعشرة، وإن كان ذلك لا يعرف فى زماننا

هذا ،وتفتح عيناه على مقدار ثماني أصابع مضمومة فى صدره من ناحية الأسكرجة التى تركب فيها العين، ويثقب تحت المشط ثقبا واسعا فإنه مما يطيبه. وأطيب ما تكون العيدان بلا نقوش ولا تزيين ولا ترصيع ولا عاج ولا أبنوس، بل خشباً واحدا ، وإن لم يكن عن تنميقه بالأبنوس مندوحة فليكن مخففا رقيقا مختصرا ،وهذا أبلغ ما يكون من صنعته.

وبعدها ذكر ابن الطحان ما يضر العيدان ويفسدها ثم يستمر فى الحديث حول الدساتين وأسمائها والغرض المقصود منها ، وأعقب ذلك حديثه عن الأوتار حيث قال

« وأما الأوتار فأصلها أربعة ، وشد بعض المتقدمين وتراً خامساً سماه الزير الحاد فصارت خمسة» (٢٤) .وقال أيضاً :« وإنا جعلنا الأوتار ثمانية احتياطا لانقطاعها وتفخيما لها » (٢٥)

وبعد هذا انتقل إلى الحديث حول المادة التى تصنع منها الأوتار فقال «ويكون الحرير فيها من الإبريسم الممتاز السالم من العقد والغلظ والرقة والتحفظ فيها من الاختلاف ؛ فإنها إذ اختلفت تعشقت النغم ونبت من السمع وبعث الطرب، وإنما تصفو النغم بصفائها واختيارها ،والمصارين معا بأن يؤخذ وتران فيجمع طرفاهما فى إبهام الرجل ويمسك طرفاهما الآخران فى اليد اليسرى ، وينقران فى موضع واحد فإذا تحركا فى وقت واحد وسكتا معا فهما مؤتلفان ، وإن سكنت حركة الواحد قبل الآخر فهما مختلفان ، وهذا مليح غريب وأول ما تعلق المثانى وبعدها الأزيار وبعدها المثالث وبعد ذلك البم ، وتقاس بعضها على بعض وتمدد وتنقر حتى تستقر ، ولا يركب جديد مع قديم ولا غليظ مع دقيق ولا يرخى بعضها دون بعض » (٢٦)

وفى النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى (العصر العباسى) ، عالجت الرسالة الخامسة من القسم الرياضى من رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا (فى الموسيقى) آلة العود كما يلى

« . ولكن أتم آلة استخرجتها الحكماء وأحسن ما صنعوها الآلة المسماة بالعود ولكن نبدأ أولاً بذكر ما قال أهل هذه الصناعة فإنه قد قيل استعينوا فى كل صناعة بأهلها ، فنقول إن أهل هذه الصناعة قالوا ينبغى أن تتخذ الآلة التى تسمى العود خشبا طوله وعرضه وعمقه يكون على النسبة الشريفة ، وهى أن طوله مثل عرضه ومثل نصفه، ويكون عمقه مثل نصف العرض، وعنق العود مثل ربع الطول ، وتكون ألواحه رقاقا متخذة من خشب خفيف ، ويكون الوجه رقيقا من خشب صلب خفيف يطن إذا نقر

ثم يتخذ أربعة أوتار بعضها أغلظ من بعض على النسبة الأفضل ، وهو أن يكون غلظ البم مثل غلظ المثلث ومثل ثلثه ، وغلظ المثلث مثل غلظ المثنى ومثل ثلثه وغلظ المثنى مثل غلظ الزير ومثل ثلثه، وهو أن يكون البم أربعا وستين

طاقة إبريسم ، والمثلث ثمانيا وأربعين طاقة، والمثنى ستا وثلاثين طاقة ، والزير سبعا وعشرين طاقة إبريسم ، ثم تمد هذه الأوتار الأربعة على وجه العود مشدودة أسافلها فى المشط ورؤوسها فى الملاوى فوق عنق العود ، فعند ذلك تكون أطوالها متساوية ، وهى فى دقتها وغلظها مختلفة على هذه النسبة ثم يقسم طول الوتر الواحد بأربعة أقسام متساوية ، ويشد دستان الخنصر عند الثلاثة الأرباع مما يلى عنق العود ، ثم يقسم طول الوتر من الرأس بتسعة أقسام متساوية ويشد دستان السبابة على التسع مما يلى عنق العود ، ثم يقسم طول الوتر عند دستان السبابة إلى المشط بتسعة أقسام متساوية ، ويشد دستان البنصر على التسع منه فإنه يقع فوق دستان الخنصر مما يلى دستان السبابة، ثم يقسم طول الوتر عند دستان الخنصر مما يلى المشط بثمانية أقسام ، ويزاد عليها هذا الدستان ـ أعنى دستان الوسطى ـ يشد بحيال نقطة من الوتر بينها وبين دستان الخنصر ثمن ما بين الخنصر إلى المشط ، فيصير نسبة نغمة الوسطى هذه إلى نغمة الخنصر مثلها مما بقى من الوتر فوق ، ويشد عند ذلك دستان الوسطى ، فإنه يقع فيما بين دستان السبابة والبنصر، فهذا هو إصلاح العود ونسب الأوتار ومواقع الدساتين » (٢٧) ثم يعرجون بعد هذا على كيفية إصلاح النغم ومعرفة ما يكون بينها من النسب

وأما الحسن بن أحمد بن على الكاتب الذى انتهى فى سنة ١٢٢٧ م فى سنجار من تأليف كتابه (كمال أدب الغناء) حيث عالج دساتين العود ، وقال فى موضوع (باب حدود النغم) ما يلى « وهو قسمة الدساتين ، وبعض الناس قد يظن أن النغم التى فى العود مختلفة العدد بحسب اختلافهم فى الدساتين ، ويبلغ بها كل واحد إلى غاية يرى أنها الصواب دون غيرها ، ونحن نذكر من ذلك ما لا يحتاج إلى زيادة ،ونضرب عن ذكر من أخل فى ذكرها بشىء. والدساتين الضرورية هى أربعة ، وهى المنسوبة إلى الأصابع الأربع ، وهى التى فطن لها أكثر الناس واعتادوها ونسبوا النغم إليها. . . » (٢٨)

وإضافة إلى كتاب الأدوار(٢٩) فقد عالج صفى الدين الأرموى البغدادى موضوع العود فى كتابه الثانى (الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية) الذى ألفه فى عهد المغول ـ أى بعد سقوط بغداد فى سنة ١٢٥٨م وانتهاء العصر العباسى ـ

لتلميذه شرف الدين د .رون الجوينى حيث قال

« اعلم أن أشهر الآلات وأثمنها هى الآلة المسماة بالعود ، يشد عليها خمسة أوتار ، أعلاه البم ثم يتلوه المثلث والمثنى والزير والحاد ، وأما اصطحابها فهو أن تجعل مطلق كل وتر مساويا لثلاثة أرباع ما فوقه ، فيصير الجمع الكامل مندرجا فيما بين مطلق الأعلى الذى هو البم ، وبنصر الأسفل الذى هو الحاد ، وتصير الوسطى على نهاية التسع الأول من المثنى ،فيصير ربع الوتر كافيا فى استخراج الجموع الثلاثة الكاملة ، بل أنقص من الربع بفضلة وقد يشد على الساعد دساتين مؤبدة لا تتبدل بتبدل استخراج الأجناس ، والمشهورة فى زماننا هذا سبعة دساتين يشد على أطراف ذى المدتين مستويا ومنعكسا أحدها على نهاية الربع الأول» (٣٠) ويستمر صفى الدين الأرموى البغدادى فى تقسيم الدساتين

وفى القرن الخامس عشر الميلادى كتب اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤ م) فى كتابه (الرسالة الفتحية فى الموسيقى) ما يلى

« وجميع الآلات الموسيقارية على نوعين الآلات ذوات الأوتار ،والآلات ذوات النفخ ،وقد عد الحلوق الإنسانية منها أما الأصناف المشهورة للنوع الأول فى زماننا فأربعة عشر صنفا وهى: عود قديم وعود كامل وعود أكمل . . .» (٣١).
ثم يستمر اللاذقى فى شرح تسوية الأوتار وأنواعها (الاصطحاب المعهود والاصطحاب غير المعهود) حيث قال

« وكذا إذا تحقق ذلك فى الاصطحاب بين آلة لها خمسة أوتار بالقوة أو بالفعل تكون النسبة بين كل من مطلقات الأعلى مع ما فى جنبه الأسفل نسبة المثل والثلث ، فيتحقق ذو الأربع خمس مرات، ويستغرقه بعد ذى الكل مرتين مع عدم التجاوز على الربع بل عما هو أنقص منه ببعد البقية ، فيكون الأقل من الربع فى هذه الآلة كافيا لاستخراج الجموع والأجناس الكاملة بالفعل عنه ؛ ولهذا سموها بعود كامل، ثم اتفقوا على أن أشرف الآلات ذوات الأوتار هو العود الكامل
وبعض العملة المتأخرين يشدون على ساعد الآلة وترا سادسا ويسمونها عوداً أكمل، وقد وضع على سواعد تلك الآلات علامات دالة على مخارج نغمات مدار الألحان من تلك السواعد، ويسمى تلك العلامات بالدساتين سواء كانت أوتاراً

مشدودة أو خطوطاً مكتوبة وغيرها » (٣٢)

ومن القرن الخامس عشر الميلادى أيضاً وصلتنا مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) لمؤلف مجهول ،جاء فيها حول العود ما يلى:

«فصل فى العود اسمه من العودة وهى الرجعة ، وهو أنواع بحسب عدد أوتاره ،فمنه عود ذو اثنى عشر وتراً ومعشر ومثمن ، والعود ذو الاثنى عشر وتراً حكمه على حكم البروج الاثنى عشر ، وعلى حكم الأنغام الاثنى عشر ، والاثنى عشر مقسومة على أحكام الست أوزان. فلكل وتر منها ثلاثين عرقًا ، وهى مقسمة على الأنغام الدائرة فى الفلك، وله حكمه فى الساكن والمتحرك أما إذا كان العود معشراً فحكمه يختلف ـ وأول من صنعه الفارابى ـ فيخص كل وتر ستة وثلاثين قسما ، ولها حكمها فى الساكن والمتحرك ، وللعود المثمن أحكامه فى الساكن والمتحرك ، وقسمة الأنغام على أوتاره كسابقيه ، وللعود فرخة بستة أوتار تسمى (الششتة) وهى الطربرب ، وحكمها على حكم الأوزان الستة

والعود أنواع منه العود المحكم وقال بعضهم إنه العود المفكك الذى يفرد ويجمع ،وصنع من قطع متفرقة تجمع وتركب فتصير عوداً صحيحاً ،وقد صنع للملوك لكونه خفيفاً ،وتفك إذا كانوا فى سفر وعرفه الخوارزمى نقلا عن أحد الشيوخ أنه ما خف خشبه ورق طربه وقلت أوتاره واستوى دوره ومداره وكان السلف يصنعونه من أربعة أخشاب أطيب للآلة وأطرب وأقواها حسا وأصبر للعمل، وهم خشب الزان وخشب الدردار وخشب الساز وخشب الميس ؛ فالزان يعطى رنة وصقالة والدردار يعطى رقة ونعومة ، والساز لا يتسوس وله رائحة ذكية، والميس سهل القطع » (٣٣)

استنتاجات :

بعد دراسة المعلومات العلمية المختلفة التى جاءت بها المخطوطات الموسيقية العربية من العصر العباسى والفترة المظلمة حول العود ، خرجنا بالاستنتاجات التالية

١ ـ وجود قياسات معينة ومحددة لأبعاد العود العربى من حيث الطول

والعرض والعمق ،واستنادا إلى ما وصلنا من مخطوطات موسيقية فإن فيلسوف العرب الكندى (المتوفى ٨٧٤ م) كان أول وأقدم من أورد قياسات العود. (انظر: الفقرة المقتبسة السابق ذكرها ، ورسالة الكندى فى اللحون والنغم، تحقيق زكريا يوسف).

٢ ـ وجود تطور واختلاف فى عدد أوتار العود فبعد أن كان العدد أربعة أوتار عند الأمويين والكندى والفارابى وابن سينا وإخوان الصفا وخلان الوفا أى (العصر العباسى) أصبح عددها خمسة أوتار فى زمن صفى الدين الأرموى البغدادى (١٢١٦ ـ ١٢٩٤ م) وفى القرن الخامس عشر الميلادى (الفترة المظلمة) وجد العود الذى يحتوى على ستة أوتار طبقاً لما ذكره اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤م)

٣ ـ أن اختلاف عدد أوتار العود عبر الزمن قد أدى إلى ظهور تسميات عربية خاصة هى كما يلى

أ ـ العود القديم وهو الذى يحتوى على أربعة أوتار انظر الفقرة السابقة

ب ـ العود الكامل وهو الذى يحتوى على خمسة أوتار فى زمن الأرموى البغدادى

جـ ـ العود الأكمل وهو العود الذى يحتوى على ستة أوتار فى الفترة المظلمة انظر الفقرة السابقة

٤ ـ وجود تطور واختلاف فى عدد دساتين العود ، حيث كانت كما يلى

أربعة دساتين فى زمن الكندى والفارابى وإخوان الصفا (القرن التاسع والعاشر من العصر العباسى) وهى

١ ـ دستان السبابة ٢ ـ دستان الوسطى

٣ ـ دستان البنصر ٤ ـ دستان الخنصر

ستة دساتين عند ابن الطحان (كان حيا فى سنة ١٠٣٥م) والحسن بن أحمد ابن على الكاتب (كان حيا فى سنة ١٢٢٧م) وهى

١ ـ دستان المجنب　　　　　٢ ـ دستان السبابة

٣ ـ دستان وسطى الفرس　　　　　٤ ـ دستان وسطى العرب

٥ ـ دستان البنصر　　　　　٦ ـ دستان الخنصر

سبعة دساتين عند الأرموى البغدادى (١٢١٦ ـ ١٢٩٤ م) أى أواخر العصر العباسى وأوائل الفترة المظلمة ، وهى

١ ـ الزائد　　　　　٢ ـ المجنب

٣ ـ السبابة　　　　　٤ ـ وسطى الفرس

٥ ـ وسطى زلزل　　　　　٦ ـ البنصر

٧ ـ الخنصر

٥ ـ أن أوتار العود العربى كانت ثنائية الشد ؛ أى أن كل وترين معا يعطيان نغمة واحدة كما هو متبع فى الوقت الحاضر

٦ ـ اختلاف المادة المصنوعة منها الأوتار　ففى الوقت الذى يذكر فيه الكندى أن الوترين الغليظين ـ أى وتر البم ووتر المثلث ـ كانا يصنعان من الأمعاء ، أما وتر المثنى ووتر الزير فكانا يصنعان من الإبريسم أى الحرير　أما إخوان الصفا وخلان الوفا (النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى من العصر العباسى) فقد أصبحت جميع أوتار العود من الإبريسم ؛ إذ قالوا: أن يكون البم أربعا وستين طاقة إبريسم ، والَمثْلَثْ ثمانيا وأربعين طاقة ، والَمثْنَى ستا وثلاثين طاقة ،الزير سبعا وعشرين طاقة إبريسم

العود فى الآثار العربية الإسلامية :

فى كتابى (الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، بغداد ١٩٧٥ م) كنت قد عالجت معظم القطع الأثرية العربية الإسلامية المحتوية على رسوم أو نقوش لمختلف الآلات الموسيقية من وترية وإيقاعية وهوائية، مع رسوم تخطيطية وصور فوتوغرافية لها ،وهنا سوف أقتصر على بعض القطع الأثرية المختارة للعود اعتباراً من العصر الأموى (٦٦١ ـ ٧٥٠ م)

* ففى قصر أموى يعرف باسم (قصر الحير الغربى) الواقع إلى الشمال الشرقى من دمشق بالقرب من الطريق المؤدى منها إلى تدمر والعائد إلى زمن الخليفة هشام (٧٢٤ - ٧٤٣م) عثر على رسوم (فريسكو) تمثل عازفة على العود، ويقابلها عازف على آلة هوائية [٣٤]

يتضح لنا من هذا الأثر الأموى أن عود هذا العصر كان يحتوى على صندوق صوتى كبير الحجم ،وذو عنق صغير ينتهى بـ (بنجق) [٣٥] متجه نحو الخلف، وهو يحتوى على أربعة ملاوى أى مفاتيح ، وفى سطح الصندوق الصوتى توجد فتحتان على شكل قوسين صغيرين متصلين تقعان بالقرب من موقع نبر أصابع اليد اليمنى للأوتار

أما عدد أوتار هذا العود الأموى فهو أربعة أوتار ، والعازفة عليها لا تستعمل الريشة (المضراب) ،بل أصابعها المجردة وقد مسكت العود بصورة أفقية مستقيمة على غرار عازفى العود فى العصر البابلى القديم (١٩٥٠ - ١٥٣ ق م) انظر: العود الأموى فى (الشكل رقم ١) علمًا بأن المشهد المرسوم فى قصر الحير الغربى يمثل الحياة الموسيقية فى أروقة القصر فى العصر الأموى

* ومن العصر العباسى جاءنا إبريق فضى يرجع فى تاريخه إلى القرن (٨/ ٩ الميلادى) وهو منقوش برسوم لموسيقيين يعزفون على آلات موسيقية مختلفة ، ومنها العود (شكل رقم٢). هذا الأثر العباسى موجود فى متحف الفنون الجميلة بمدينة ليون / فرنسا

يحتوى هذا العود على صندوق صوتى كبير يشبه فى شكله العود العربى المستعمل فى الوقت الحاضر ، وهو ذو عنق قصير (بنجق) مائل إلى الأسفل وفيه أربعة ملاوى (مفاتيح) ،ويحتوى سطح الصندوق الصوتى على فتحتين متقابلتين بشكل قوس ذى نهايتين محدبتين إلى الأعلى تقريباً ،وهما تقعان فى الوسط قرب موقع نبر الأوتار البالغ عددها هنا أربعة أوتار ؛ حيث يستعمل العازف فى العزف عليها المضراب ، وقد مسكه بأصبعى اليد اليمنى [٣٦]

* وفى إناء خزفى من العراق [٣٧] يرتقى زمنه إلى القرن التاسع الميلادى من العصر العباسى ، نشاهد نقشا يمثل عازفا على العود الصندوق الصوتى للعود

بشكل الكمثرى وله عنق طويل ينتهى بشكل أشبه بالمثلث ، ورأسه متجه إلى الأعلى، فى الطرف الأخير من العنق يوجد مفتاحان (ملويان) متجاوران بشكل ورقة شجر ذات دائرة بيضاء فى وسطها نقطة سوداء ، يحتوى سطح وجه هذا العود ـ بخلاف العيدان السابقة ـ على فتحتين بشكل حرف (S) الإنكليزى تقريبا، وبالقرب من النهاية المدورة لوجه العود توجد قطعة صغيرة رفيعة معترضة تمثل ما يعرف بالمشط الذى تثبت فيه نهايات أوتار العود .(انظر الشكل رقم ٢).

* وفى متحف الفن الإسلامى فى القاهرة [٣٨] توجد كسرة من الخزف ، وهى تعود فى تاريخها إلى القرن التاسع الميلادى من عصر الطولونيين فى مصر (٨٦٨ ـ ٩٠٥م) نشاهد فى هذا الأثر نقشا يمثل رجلا يعزف على العود ، صندوقه الصوتى بيضاوى الشكل تقريباً وطويل ، وينتهى عند بداية العنق ببروزين مدببين مائلين إلى الخارج وبعدها يبدأ العنق ، فى عود هذا الأثر توجد فتحتان للصوت هما بشكل حرف (S) الإنكليزى المعكوس. وبالقرب من النهاية المدورة للصندوق الصوتى يوجد المشط الذى تثبت فيه نهايات الأوتار ويحتوى رسم العود فى هذا الأثر على وترين (انظر الشكل رقم ٣)

* ومن عهد الخليفة العباسى المقتدر بالله (٩٠٣ ـ ٩٣٢ م) [٣٩] جاءتنا ميدالية فضية ،وقد نقش وجه هذه الميدالية بمشهد رجل جالس يعزف على العود صندوقه الصوتى كبير وبشكل الكمثرى ،وله عنق صغير ذو (بنجق) مائل إلى الأعلى ويحتوى على ملاوى وأربعة أوتار حيث يستعمل الريشة (المضراب) فى العزف عليها ،أما طريقة مسك العود فهى أفقية مستقيمة. (انظر الشكل رقم ٤).

* ومن عهد السلطان البويهى عز الدولة بختيار (المتوفى ٩٧٨م) [٤٠] توجد مسكوكة فى متحف أنقرة تذكر اسم السلطان المذكور ومدينة الضرب وهى بغداد مع سنة الضرب وهى (٣٦٥ هـ) تحتوى المسكوكة فى الوسط على نقش يمثل عازف على العود وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى يحتوى العود على أربعة أوتار ويستعمل العازف المضراب فى العزف عليها .(انظر الشكل رقم ٥).

* ومن مصر [٤١] جاءت بعض الآثار الموسيقية من عهد السلالة الطولونية (٨٦٨ ـ ٩٠٥م) والسلالة الإخشيدية (٩٣٨ ـ ٩٦٩م) والسلالة الفاطمية (٩٦٩ ـ

١٠٩٤م) ففى قطعة من الخزف نشاهد نقشا لعازفة على العود صندوقه الصوتى كبير وهو بشكل الكمثرى وإلى يمين موضع نبر أصابع اليد اليمنى للأوتار توجد فتحتان صوتيتان عملتا بشكل حرف (S) معكوس وتحت رسغ اليد اليمنى للعازفة يشاهد المشط الذى تتجمع عنده نهايات الأوتار ، البالغ عددها هاهنا خمسة أوتار ، والعزف عليها هنا بالأصابع المجردة أى بدون مضراب (انظر الشكل رقم ٣)

* ومن القرن الحادى عشر الميلادى جاءت من مصر ثلاث تحف خشبية منقوشة بمشاهد للعزف على العود ذو العنق القصير، وقد مسكه العازف بصورة مائلة إلى الأعلى وعدد الأوتار هنا هو أربعة أوتار [٤٢]

* ومن آثار القرن الثانى عشر الميلادى جاءت آثار موسيقية إسلامية من إيران وتركيا ومصر ، وهى منقوشة بمشاهد العزف على العود [٤٣]

ومن الآثار الموسيقية للقرن الثالث عشر الميلادى الخاصة بالعود ، نذكر على سبيل المثال الآثار التالية

* تحفة معدنية من صناعة الموصل موجودة فى المتحف البريطانى، وهى مزخرفة بمشهد عازف على العود يمسك العازف عوده بصورة أفقية مستقيمة ، والصندوق الصوتى للعود بشكل الكمثرى ، وعنقه قصير و(البنجق) مائل إلى الأسفل ، وفى وجه العود توجد فتحتان متقابلتان بشكل الهلال ، واكتفى صانع هذه التحفة المعدنية برسم وترين ولم يوضح طريقة العزف هل هى باستعمال المضراب أم بدونه ؟ (انظر الشكل رقم ٦) [٤٤]

* والتحفة المعدنية الثانية من صناعة الموصل منقوشة بمشهد عازف على الطنبور ذو العنق الطويل ، والبنجق متجه إلى الأعلى ، وتحتوى هذه الآلة على وترين [٤٥].

* والتحفة المعدنية الثالثة من صناعة الموصل مزخرفة بمشهد عازف على العود، وقد مسكه بصورة أفقية مستقيمة الصندوق الصوتى بشكل الكمثرى والبنجق متجه نحو الأسفل ،وقد ترك الفنان وجه العود خاليا من أية تفاصيل

جزئية أى بدون الأوتار والمشط والفتحات الصوتية التى تقوم بتقوية الصوت (انظر الشكل رقم ٧)

* ومن المخطوطات الأثرية المزوقة بمشاهد العزف على العود نذكر مخطوطة قصة بياض ورياض المحفوظة فى مكتبة الفاتيكان، وهى تحتوى على تصويرة تمثل مجلس شراب وعزف على العود المنفرد وخلاصة هذه القصة تدور حول تاجر من دمشق ، وفى إحدى زياراته شاهد امرأة جميلة من الطبقة الراقية وقد وقع فى حبها المشهد يرينا حديقة مسورة وفيها جلست رياض (السيدة الجميلة) يقابلها الرجل الذى وقع فى حبها وهو يغنى ويعزف على العود

الصندوق الصوتى للعود كبير وفى شكله لا يختلف عن العود الحالى ، والأوتار هنا أربعة ثنائية الشد - أى مزدوجة - وهو يستعمل المضراب الصغير فى العزف ، وعنق العود قصير و (البنجق)أى رأس العود - متجه إلى الأسفل ، ويحتوى ثمانية ملاوى - أى مفاتيح - موزعة ، أربعة فى كل جهة من البنجق ، وتحت نبر الأوتار توجد قطعة مستطيلة سوداء مستعرضة على وجه العود .(انظر الشكل رقم ٨) [٤٧].

* وفى مخطوطة مقامات الحريرى المزوقة برسومات بريشة الفنان العربى المشهور يحيى الواسطى (القرن الثالث عشر الميلادى) واحدة من هذه الرسومات تزوق المقامة الثالثة عشرة (الدمشقية) ، والأخرى تحلى المقامة الرابعة والعشرين (القطيعية) وكان عازف العود من المشاركين فى هذه الجلسات [٤٨]

وننتقل بعد هذا إلى الآثار الموسيقية العائدة إلى الفترة المظلمة التى أعقبت سقوط بغداد على يد هولاكو (سنة ١٢٥٨م) والخاصة بالعود ، ونذكر منها على سبيل المثال ما يلى

أن المصدر الرئيسى الذى تعتمد عليه معلوماتنا بخصوص العود فى القرن الرابع عشر الميلادى هو المخطوطات الأثرية المزوقة برسوم للعود وغيره من الآلات الموسيقية ، وهذه المخطوطات محفوظة فى الوقت الحاضر فى مكتبات ومتاحف دول عديدة

* مخطوطة لمقامات الحريرى مؤرخة فى سنة ١٣٣٤م ،وهى محفوظة فى المكتبة الوطنية فى فيينا / النمسا [٤٩] تحتوى هذه المخطوطة على تصويرة ملونة بألوان زاهية تمثل مجلس شراب وموسيقى. (انظر الشكل رقم ٩) ففى اليمين من التصويرة تجلس مغنية تعزف على العود صندوقه الصوتى كبير وذو عنق متوسط و (البنجق) أى رأس العود ـ متجه نحو الأسفل ويحتوى وجه العود على فتحتين مشغولة بزخرفة قوامها نجمة سداسية كبيرة وأخرى صغيرة وثبت بالقرب من مكان نبر الأوتار قضيب رفيع مرتفع قليلا عن وجه الصندوق الصوتى، وهو ما يعرف فى المصادر التراثية بمصطلح الحاملة وحديثا بالفرس. وقد ربطت فيه الأوتار البالغ عددها عشرة ، وهى ثنائية الشد مثل الوقت الحاضر. وتستعمل العازفة أصابعها المجردة فى العزف ، وقد مسكت عودها بصورة أفقية مستقيمة أمام القسم العلوى من جسمها كما هو الحال فى الوقت الحاضر.

وهذا العود نفيس جدا ويدل على مدى إتقان وتقدم صناعة العود آنذاك ، وهذا العود هو أقدم مثال يحتوى على (شمسية) مسدسة الشكل مشغولة بالعاج أو الخشب أما عود الأرموى (المتوفى ١٢٩٤م) فى كتابه الأدوار، فإن الشمسية الموجودة فيه دائرية الشكل ، وفى وسطها نجمة سداسية (انظر الشكل رقم١٠).

* تحتوى مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) لمؤلف مجهول على وصف للآلات الموسيقية مع رسومها ومن ضمنها العود. الصندوق الصوتى أو الرنان للعود كبير وبصلى الشكل ، وذو عنق طويل ورأسه ـ أى البنجق ـ متجه نحو الأسفل ، وعدد مفاتيحه (الملاوى) أحد عشر،أما عدد الأوتار فهو ستة،ويستعمل العازف هنا مضراباً صغيرا. ويحتوى هذا العود على ثمانى فتحات دائرية صغيرة ، وزعت كل أربع فتحات منها فوق الأوتار وتحتها بصورة موازية للأوتار [٥٠] (انظر الشكل رقم١٢).

تضمنت مخطوطة كتاب (فى معرفة الحيل الهندسية) لأبى العز إسماعيل ابن الرزاز الجزرى والموجودة فى بوسطن / الولايات المتحدة الأمريكية تصويرة لساعة مائية يحتوى أحد أجزاء هذه الساعة على أربعة عازفين ، من ضمنهم عازف عود حيث مسكه بصورة أفقية مستقيمة ،الصندوق الصوتى بشكل الكمثرى

والعنق قصير والبنجق مائل إلى الأعلى ، ويحتوى على ثمانية ملاوى [٥١] (انظر الشكل رقم ٣٤)

فى مكتبة بودليان ـ أكسفورد / إنكلترا توجد مخطوطة من بغداد من نهاية القرن الرابع عشر الميلادى ، تحتوى على تصويرة تمثل عازفاً على العود وقد مسكه بصورة أفقية مستقيمة [٥٢] صندوقه الصوتى بشكل الكمثرى وينتهى بعنق طويل ورفيع يحتوى على مفتاحين ، وجه الصندوق الصوتى مزخرف بمثلثات مدببة وفى الوسط توجد فتحتان بشكل علامة الاستفهام ، واحدة فوق أصابع اليد اليمنى والأخرى تحتها ، وهما لتقوية الصوت وزيادة الرنين

* فى مخطوطة مقامات الحريرى المؤرخة فى سنة ١٣٣٤م ، والمحفوظة فى المكتبة الوطنية فى فيينا / النمسا ، توجد تصويرة لمجلس شراب وموسيقى يقدمها عازف عود مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى الصندوق الصوتى صغير ومدور وله عنق طويل ينتهى بالبنجق المائل إلى الأسفل ويذكر فارمر إن هذا العود يحتوى على خمسة أوتار [٥٣]

* فى المخطوطة المؤرخة فى سنة ١٣٣٣ / ١٣٣٤م لكتاب (الأدوار) لصفى الدين الأرموى البغدادى (المتوفى ١٢٩٤م) المحفوظة فى مكتبة بودليان ـ أكسفورد / إنكلترا يوجد رسم توضيحى لآلة العود المحتوى على خمسة أوتار مزدوجة ـ أى ثنائية الشد ـ كما هو الحال فى الوقت الحاضر ويحتوى عنق العود على سبعة دساتين ، أما وجه الصندوق الصوتى فيحتوى على فتحتين صوتيتين مدورتين مزخرفتين بنجمة سداسية فى وسطها وردة ،وفى البنجق المتجه نحو الأعلى قد ثبتت عشرة مفاتيح (ملاوى) وزعت على جهتى البنجق ـ أى فى كل جهة خمسة مفاتيح [٥٤] (انظر الشكل رقم١٠)

واستمرت رسومات العود فى آثار القرنين الخامس عشر والسادس عشر

استنتاجات:

إن الدراسة التى قمنا بها لآثار العود من العصر الأموى والعباسى والفترة المظلمة قد أوصلتنا إلى الاستنتاجات التالية

مخطوطة كتاب الأدوار لصفى الدين الأرموى البغدادى المؤرخة فى ١٣٣٣ / ١٣٣٤م (انظر الشكل رقم ١)

ز ـ ثمانى فتحات دائرية صغيرة وزعت فوق الأوتار وتحتها (انظر الشكل رقم ١٢)

تاريخ وأصل العود :

إن الدراسات المقارنة التى قمنا بها للآثار الموسيقية العائدة للعراق القديم والأقطار الحضارية الأخرى (مصر وبلاد الأناضول وبلاد الإغريق وسوريا وإيران) قد أثبتت بالشواهد والوثائق الأثرية أن أول وأقدم ظهور واستعمال للعود كان فى العراق فى الألف الثالث قبل الميلاد وعلى وجه التحديد فى العصر الأكدى (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ ق م)[٥٥]

إن هذا التاريخ للعود قد أصبح مجمعا عليه من قبل كافة المتخصصين ذوى الجنسيات المختلفة [٥٦] ، هو ما يبطل وينفى نفياً قاطعاً الرأى المصرى الذى قال به كل من سعيد عزت [٥٧] ، والدكتور محمود أحمد الحفنى [٥٨] ، وصيانات محمود حمدى [٥٩]

وإليك جدولا زمنيا لأول ظهور العود فى حضارات الدول المختلفة استناداً إلى آثارها الخاصة بالعود

جدول زمنى لتاريخ ظهور العود لأول مرة

العراق	٢٣٥٠ ـ ٢١٧ ق م
بلاد الأناضول	١٦٧٥ ـ ١٦٥٠ ق م
إيران	القرن ١٧ / ١٦ ق م
مصر	١٥٨٠ ـ ١٠٩٠ ق.م
سوريا	القرن ١٥ ق .م
بلاد الإغريق	٣٣٠ ـ ٣٢ ق .م

لقد ظل العود منذ أول ظهوره فى العراق القديم مستمرا فى الاستعمال فى عصور ما قبل الإسلام وخلال العصور الإسلامية المختلفة ،حتى وصل إلى أوروبا بواسطة العرب مع التسمية العربية (عود) التى نجدها قد وردت فى اللغات الأوربية الحديثة بصيغ مختلفة ، وذلك بسبب صعوبة تلفظ الأوربيين للحرف (ع) الأمر الذى جعل كلمة العود فى اللغات الأوربية بالصيغ التالية (٦٠)

الإنكليزية	lute
الفرنسية	luth
الإيطالية	liuto
الألمانية	laute
الدانماركية	lut
الإسبانية	laud

إن ابتكار واستعمال العود لأول مرة فى العراق القديم قد قاد بحق وجدارة مرحلة جديدة وفريدة متميزة فى تاريخ الموسيقى إن العود قد امتاز بميزة خاصة فاق وبز بها الآلتين الوتريتين اللتين ظهرتا قبله ببضع قرون من الزمن ،وأعنى بهما الجنك (Harfe) والكنارة (leier) ، والسبب فى هذا يعود إلى أن أوتار الجنك والكنارة هى أوتار طليقة ،وأن كل وتر فيها يعطى صوتا واحدا بعكس العود تماما، حيث إنه يمكن من وتر واحد فى العود الحصول على عدة أصوات مختلفة وذلك بتبديل مسافات أماكن ضغط الأصبع على الوتر والضغط عليه وارتكازه على خشبة عنق العود إن ضغط أصبع العازف على مسافة نصف الوتر ينتج عنه صوت يختلف عما لو كان ضغط الأصبع على مسافة ثلث أو ربع الوتر الواحد

إن مشكلة الجنك والكنارة الناتجة من وجوب احتوائها على عدد كبير من الأوتار الطليقة التى يعطى كل وتر فيها صوتا واحدًا أقول إن هذه المشكلة قد قضى عليها العود فى الألف الثالث قبل الميلاد لاحتوائه على العنق الخشبى الذى ترتكز عليه أصابع العازف عند الضغط على الأوتار فى مسافات مختلفة منها

(نصف أو ثلث أو ربع الوتر) ،وهذا يقود إلى الحصول على عدد كبير من الأصوات المختلفة   هذه الخاصية والميزة للعود التى جعلته يقود مرحلة جديدة فى تاريخ الموسيقى قد جعلت العلماء يهتمون منذ العشرينات وإلى الوقت الحاضر بدراسة تاريخ وأصل العود ؛ لدرجة أن العالم الموسيقى شتاودر [٦١] قد رأى فى العود المنطلق الذى انطلقت منه الآلات الوترية القوسية الأوربية التى بدونها لا يمكن تصور وجود الأوركسترا أو الفرقة السيمفونية

لقد ظهرت آراء مختلفة حول تاريخ وأصل العود ، إلا أن الكتب العربية لم تعرض ولم تناقش هذه الآراء ، بل رددت ما قيل من خرافات وأساطير وآراء شعوبية ضد حضارة العرب الموسيقية ؛ لهذا نذكر عرضا موجزاً للآراء المختلفة مع مناقشتها وتفنيدها

أولا : الرأى الفارسى :

تزعمت هذا الرأى كاتلين شليزنكر [٦٢] التى كتبت سنة ١٩١٧م تقول   إن العرب قد تعلموا العود واقتبسوه من الفرس فى نهاية القرن السادس الميلادى ، وذلك عندما جاء النضر بن الحارث بن كلدة إلى خسرو برويز لتعلم الغناء والعزف على العود   وعند عودة النضر بن الحارث قام بإدخال العود إلى مكة.

هذه المعلومات التى اعتمدت عليها شليزنكر تعود فى الواقع إلى ابن خرداذبة (المتوفى فى عام ٩١٢ م) وهو فارسى من خراسان ،وكان جده مجوسيا وأسلم. وقد نادم ابن خرداذبة الخليفة العباسى المعتمد(٨٧٠ ـ ٨٩٢ م) وقد ألقى أمام الخليفة كلمة طويلة حول الموسيقى والغناء ذكرها المسعودى (المتوفى عام ٩٥٧ م) فى كتابه (مروج الذهب) ننقل منها الفقرة الخاصة بالموضوع

قال المسعودى   « كان المعتمد مشغوفاً بالطرب والغالب عليه المعاقرة ومحبة أنواع اللهو والملاهى   وذكر عبيد الله بن خرداذبة أنه دخل عليه ذات يوم وفى المجلس عدة من ندمائه من ذوى العقول والمعرفة والحجى فقال له   أخبرنى عن أول من اتخذ العود ، قال ابن خرداذبة   قد قيل فى ذلك يا أمير المؤمنين أقاويل كثيرة   قال   ولم تكن قريش تعرف من الغناء إلا النصب حتى قدم النضر بن الحارث بن كلدة بن علقمة بن عبد مناف بن عبد الدار بن قصى من العراق وافداً

على كسرى بالحيرة فتعلم ضرب العود والغناء عليه ،فقدم مكة فعلم أهلها فاتخذوا القينات . . » [٦٣].

لقد رد فارمر[٦٤] على رأى الباحثة شليزنكر المعتمد على ما حكاه ابن خرداذبة للخليفة المعتمد بقوله إن ابن خرداذبة لم يذكر العرب ، كما أنه لم يرد أن عوداً فارسياً قد أدخل إلى مكة ولا أن النضر بن الحارث قد تعلم العزف على العود من الفرس

إن الحيرة الواقعة إلى جنوب الكوفة كانت مركزا مهما حكمت فيها سلالة عربية هى من عرب اليمن عرفت باسم تنوخ فى أيام الساسانيين وإلى الحيرة أرسل بهرام جور عندما كان أميرا فارسيا ليتلقى الثقافة والمعرفة ،حيث تعلم الموسيقى من بين المعارف العربية الأخرى.

وإضافة إلى ما قاله فارمر أقول أنا إذا كان النضر بن الحارث قد تعلم العزف على العود فى الحيرة ، فإن معنى هذا أنه نقل العود من العراق وليس من إيران ومن العرب وليس من الفرس كما أضيف الأدلة الأثرية واللغوية التالية

إن الشواهد الأثرية قد قدمت الدليل الذى يثبت أن العرب فى شبه جزيرة العرب قد استعملوا العود قبل التاريخ الذى ذكرته شليزنكر لاقتباس العرب للعود من الفرس وهو نهاية القرن السادس الميلادى ـ بثلاثة قرون والدليل على قولى هذا هو المسلة السبئية من اليمن التى نشرها هارتمان فى سنة ١٨٨١م ، ثم درنبورغ سنة ١٨٩٧م والموجودة فى متحف فيينا [٦٥] فإن المسلة المذكورة تحتوى على نحت بارز مؤلف من أفريزين ، وفى الأفريز العلوى تقف امرأة وهى ما سكة بيدها العود الذى لايختلف جوهريا عن العود فى الوقت الحاضر هذا الأثر من اليمن ـ وهو وثيقة ،ولا تاريخ بدون وثائق يدحض ـ ولا شك ـ رأى شليزنكر لأن تاريخ هذا الأثر يعود إلى القرن الثالث الميلادى ،أى قبل ثلاثة قرون من التاريخ الذى ذكرته شليزنكر الخاص باقتباس العرب للعود من الفرس فى نهاية القرن السادس الميلادى.

هذه المسلة السبئية من اليمن تثبت وجود العود فى شبه جزيرة العرب قبل مجىء النضر بن الحارث إلى الحيرة فى العراق بعدة قرون

بعد تفنيدنا للرأى السابق نقول إن الكتب العربية الحديثة التى نقلت عن المسعودى وابن خلدون والكتب الأجنبية معلومات وأقوال الفارسى ابن خرداذبة قد أضافت للرأى القائل باقتباس العرب للعود من الفرس ، الكلمات الفارسية الخاصة بالعود المستعملة فى اللغة العربية كدليل إثبات للرأى القائل باقتباس العرب للعود من الفرس والكتب العربية الحديثة التى نعنيها هى كتب كل من الدكتور محمود أحمد الحفنى [٦٦] ،وسليم الحلو [٦٧] ،وصيانات محمود حمدى[٦٨] ، والدكتور محمد محمود سامى حافظ[٦٩] ،وعبد العزيز بن عبد الجليل [٧٠]، والكلمات الفارسية التى ذكروها هى

١ ـ البربط: أى العود

٢ ـ البم أى الوتر الغليظ الأعلى.

٣ ـ الزير أى الوتر الحاد

٤ ـ الدساتين: أى العلامات الموضوعة على سواعد الآلات الوترية لتحديد مواضع إخراج النغم

إننى أخالف رأى هؤلاء العرب فيما كتبوه فى هذا الموضوع، ومخالفتى لهم تعتمد على الأدلة التالية

١ ـ مثلما دخلت كلمة البربط الفارسية إلى اللغة العربية فإن الفرس أيضاً قد اقتبسوا كلمة العود من العرب (انظر التأثيرات اللغوية والأدبية العراقية فى المشرق،للدكتور حسين على محفوظ والدكتور أمين على سعيد ، الفصل الثامن من كتاب العراق فى موكب الحضارة ، الجزء الثالث بغداد ١٩٨٨).

إن كلمة البربط الفارسية ليست أقدم زمنا من الكلمة العربية (العود)، كما أن اللغة العربية تحتوى على كلمات أخرى للدلالة على آلة العود، مثل كلمة: الكران والمزهر والوتر، وهذا يثبت أن اللغة العربية ليست عالة على اللغة الفارسية فى هذا المصطلح

٢ ـ مثلما استعمل العرب لفظين فارسيين لوترين من أوتار العود الأربعة فى العصر العباسى وهما البم والزير ، فإن الفرس أنفسهم قد استعملوا لفظين عربيين

لأوتار العود الأربعة هما: (المَثْلَث) و (المَثْنَى)، وبعد استحداث الوتر الخامس الذى أطلقت عليه الكلمة العربية (الحاد) نرى الفرس قد أخذوا هذه الكلمة العربية أيضاً وبهذا أصبحت أسماء أوتار العود الخمسة كالتالى البم ، المَثْلَث ، المَثْنى ، الزير ، الحاد ،أى كلمتان فارسيتان وثلاث كلمات عربية فى لغة الفرس

٣ ـ صحيح أن العرب قد استعملوا منذ العصر العباسى الكلمة الفارسية (الدساتين) إلا أن هذا ليس معناه أن اللغة العربية ليس فيها كلمة عربية أصيلة للدلالة على مدلول الكلمة الفارسية (الدساتين) إن الشعر العربى من العصر الجاهلى والعصر العباسى وقواميس اللغة العربية قد أثبتت وجود كلمة (العَتَب ، بفتح العين والتاء) وهى مطابقة فى الدلالة والمعنى للكلمة الفارسية الدساتين [٧١]. عندما يترك العرب بعض مصطلحاتهم الموسيقية ويستعملون كلمات فارسية دخلت إلى الاستعمال العربى فى ظروف خاصة، فليس معنى هذا أن العرب قد اقتبسوا العود من الفرس؛ لأن العرب يستعملون كلمة الدساتين الفارسية

فى مجلة (الموسيقى العربية) التى يصدرها المجمع العربى للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية ، كنت قد نشرت دراسة بعنوان : (دراسة فى أصل وتاريخ الدساتين فى عود العراق القديم) وأثبت فيها بالأدلة الأثرية أن العراق القديم كان الموطن الأصلى للدساتين، وأن وجودها فى العود العراقى القديم كان منذ العصر البابلى القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق .م) العصر المشهور بملكه السادس حمورابى (١٧٢٨ ـ ١٦٨٦ ق .م) إن استعمال العرب للكلمة الفارسية الدساتين وتركهم الكلمة العربية (العَتَب) ذات المعنى والمدلول نفسه لا ينفى (عراقية) الدساتين وأصالتها ؛ لهذا كله لا يمكن نسبة أصالة الدساتين إلى الفرس ، وبالتالى لا يمكن نسبة العود إلى الفرس استناداً إلى كلمة الدساتين والكلمات الأخرى البربط ،البم ، الزير المشار إليها.

ثانياً : الرأى اليهودى :

قال بهذا الرأى الباحث الألمانى الرماير [٧٢] الذى ربط أصل العود بالساميين الغربيين، وبالتالى باليهود بدليل أن غالبية عازفى الكمان الأول فى العالم هم من اليهود. وبما أن آلة الكمان قد تطورت من العود ـ كما يقول الرماير ـ لذا فإن

أجداد عازفى الكمان الأول من اليهود هم الذين ابتكروا العود يعتمد هذا الرأى على النقاط التالية

١ ـ ظهور العود مع ظهور الساميين الغربيين

٢ ـ انتشار العود فى المنطقة الجغرافية للساميين الغربيين

٣ ـ طريقة العزف وطبيعة الصوت والرنين

٤ ـ ارتباط العود بعالم الرعاة

إننى أرفض هذا الرأى للأسباب التالية

١ ـ اعتماد الرأى اليهودى على مادة أثرية ناقصة فهو لم يعالج الأختام الأكدية (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ ق .م) بل اعتبر الآثار البابلية (١٩٥٠ ـ ١٥٣ ق.م) هى أقدم الآثار التى تشير إلى العود وهذا غير صحيح من الناحية الأثرية

٢ ـ إن ربط ظهور العود مع ظهور الساميين الغربيين فى الألف الثانى قبل الميلاد هو أيضاً غير صحيح من الناحية التاريخية ؛ لأن العود كان مستعملا فى العراق القديم فى العصر الأكدى أى فى الألف الثالث قبل الميلاد قبل الساميين الغربيين

٣ ـ إن المنطقة الجغرافية التى انتشر فيها العود هى سومرية ـ أكدية قبل أن تكون سامية غربية

٤ ـ أن المدن التى عثر فيها على آثار تحمل نقوشا للعود هى مراكز حضارية مهمة، مثل: بابل ،وأور، ونفر وكيش، ولارسا وغيرها ،حيث كانت المعابد والمدارس والقصور أى أنها ليست مناطق رعاة

٥ ـ إن المشاهد المحتوية على العود تشير إلى ارتباط الموسيقى بالديانة والعبادة، وأن الأثر الذى اعتمد عليه الرماير لا علاقة له بعالم الرعاة بل بالدين

٦ ـ إن كون أكثر عازفى الكمان الأول فى العالم فى العصر الحديث من اليهود لا يستوجب رجوع أصل العود إلى أجدادهم وأسلافهم القدامى من الساميين الغربيين ؛لأن العازفين الذين يعنيهم الرماير هم من يهود أمريكا وأوربا والاتحاد

السوفياتى ، وليسوا من يهود الصحراء ولا توجد علاقة زمنية ولاحضارية بين الاثنين.

ثالثاً : الرأى الفرعونى :

إن أول من قال بالأصل الفرعونى للعود هو بنتسينكر [٧٣] الذى نشر هذا الرأى فى كتابه الصادر سنة ١٩٢٧م. وقام الباحثون المصريون بنشر هذا الرأى فى مؤلفاتهم؛ فها هو سعيد عزت مثلا يذكر فى كتابه الصادر سنة ١٩٥٨م ما يلى

« وتنحدر آلة العود من أصل قديم يرجع إلى عصور الفراعنة »

أما صيانات محمود حمدى فقد ذكرت فى كتابها الصادر سنة ١٩٧٨م ما يلى:
« ورغم ثبوت الدليل القاطع بنسبة ابتكار العود إلى مصر الفرعونية نجد أن بعض البلدان قد تنازعت حق اختراعه وادعت نسبته إليها »

أما أنا فأقول :إن الشواهد الأثرية قد أثبتت بطلان هذا الرأى والدراسات والبحوث التى نشرها العلماء الأجانب التالية أسماؤهم

١ ـ هيكمان [٧٤]

٢ ـ كورت زاكس [٧٥]

٣ ـ شتاودر [٧٦]

٤ ـ مارسيل دوشزن ـ كويمان [٧٧]

٥ ـ آيكن [٧٨]

٦ ـ فريدرش بين [٧٩].

٧ ـ فامر [٨٠]

٨ ـ ريس [٨١]

٩ ـ سبيكت [٨٢]

١٠ـ ريكاردو آيشمان [٨٢]

١١ ـ تورنبل[٨٢]

قد أثبتت بالأدلة الأثرية أن العود كان من بين الآلات الموسيقية الدخيلة إلى مصر خلال عصر المملكة الحديثة (١٥٨٠ ـ ٩٠ ١ ق م) أى أن العود ليس آلة مصرية أصيلة ، بل إنها دخيلة مقتبسة وإن هؤلاء العلماء الأجانب قد كتبوا باقتباس مصر للعود من العراق

رابعًا : الرأى السومرى :

قال بهذا الرأى الباحث الإنكليزى كالبن الذى ربط بين الكلمة الإغريقية باندورا وبين الكلمة السومرية بان ـ تور التى تعنى القوس الصغير وهذا الرأى غير صحيح، وإن الذى يفنده ويبطله هو عدم وجود آثار سومرية ـ نقوش أو كتابات مسمارية ـ للعود إن الكلمة التى وردت فى الكتابات المسمارية هى كلمة أكدية سامية، وليست سومرية ، وأن الكلمة الدالة على العود فى اللغة السومرية (كودى، كوده) هى من فترة متأخرة عن الكلمة الأكدية

خامسًا : الأصل الآرى :

تزعم هذا الرأى العالم الموسيقى الألمانى شتاودر [٨٣] الذى بحث أصل وتاريخ العود على ضوء المادة الأثرية من العراق وسوريا وتركيا وبصورة مفصلة يمهد شتاودر لرأيه حول العود بقوله إن هذه الآلة هى المنطلق الذى انطلقت منه الآلات الأوربية التى يعزف عليها بالقوس (الآلات القوسية) والتى بدونها لا يمكن تصور وجود أوركسترا

وبعد أن يعرض المخلفات الأثرية الناقصة للعود نراه يقوم بإرجاع أصل العود إلى الخوريين الآريين من سكان الجبال ويقول إن العود كان فى الشرق الأدنى منذ منتصف الألف الثانى قبل الميلاد ، وهو فى رأيه نفس الزمن الذى برز فيه سكان الجبال الآريين (الاندو ـ جرمان) على التاريخ والحكم فى الشرق الأدنى.

لقد كنت أول من تصدى لرأى شتاودر وذلك منذ سنة ١٩٦٧م وإلى الآن فى بحوثى وكتبى فى اللغتين الألمانية والعربية. لقد أثبت على ضوء الآثار ما يلى:

١ ـ إن أول وأقدم ظهور واستعمال للعود كان فى العراق القديم فى الألف الثالث قبل الميلاد (العصر الأكدى) (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ ق م) وليس فى

منتصف الألف الثانى قبل الميلاد (القرن الخامس عشر) أى بفارق زمنى قدره (٧٥٠) سنة

٢ ـ كان العود مستعملا فى العراق قبل وصول وانتشار نفوذ وحكم سكان الجبال الخوريين فى منطقة الشرق الأدنى بما يزيد على (ألف وخمسمائة) سنة علما بأن شتاودر ينسب ابتكار العود إلى الخوريين، وكذلك نقل العود معهم وإدخاله ونشره فى العراق خلال سيطرتهم على القسم الشمالى منه

٣ ـ إن الآثار الموسيقية الخاصة بالعود قد عثر عليها فى القسم الجنوبى من العراق ، أى فى بلاد سومر ، وكذلك فى وسط العراق (بلاد بابل) ولم يصل إلى هذين القسمين نفوذ الخوريين

٤ ـ إن أصل العود هو عراقى أكدى سامى

سادساً : الأصل الأكدى السامى

كنت أول من قال من الباحثين إن أقدم ظهور للعود فى العالم القديم كان فى العراق فى العصر الأكدى (٢٣٥٠ ـ ٢١٧ ق م) أى فى الألف الثالث قبل الميلاد إن ابتكار العود كان على يد الأكديين وهم من الأقوام السامية التى هاجرت من شبه جزيرة العرب واستوطنت أرض العراق إن الأصل الأكدى للعود هو المنتشر والسائد بين الباحثين الأجانب من علماء الموسيقى والآثار واللغات المسمارية [٨٤] وللوقوف على تفاصيل هذا الموضوع يرجى مراجعة كتبى التالية

١ ـ تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، بيروت ١٩٧ م ، ص ٨٨ .إلخ.

٢ ـ الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، بغداد ١٩٧٥م ، ص ٦ ١

٣ ـ الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى ، بغداد ١٩٨٩م ،ص ٦٠ـ ٦٣

٤ ـ الموسيقى فى العراق القديم ، بغداد ١٩٨٨م ، ص ١٢٦ إلخ

الطنبور

التسمية :

ذكرت قواميس اللغة العربية مثل القاموس المحيط لمجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادى (85) ،ومختار الصحاح لمحمد بن أبى بكر بن عبد القادر الرازى (86) ،أن كلمة طنبور هى كلمة فارسية معربة وهذا الرأى نجده أيضاً فى الكتب الأجنبية فى القرنين الماضى والحالى لمؤلفيها ؛ فرايتاك (87) ولين (88) وتسنكر (89) ، وفارمر (90)

كتب مجدى العقيلى فى الجزء الرابع من كتابه :(السماع عند العرب) ما يلى:

« وكانت تسمى هذه الآلة (قنور) وتدل الصور المصرية فى بنى حسن على شيوع آلة موسيقية عند الكنعانيين شبيهة بالعود تسمى (القيثارة) أخذها اليونان عن السوريين وسموها (باندور) ،وفى أرمينيا سميت (باندير)،وفى القوقاز (بانتورى) ،وسميت عند الفرس بعد تحريفها (طان ـ بور) وتدعى فى العربية (طنبور) وهى آلة البزق الحالية »

الطنبور فى المراجع التراثية :

انفرد الفارابى فى معالجة الطنبور معالجة علمية موسيقية مفصلة فى الصفحات (٦٢٩ ـ ٧٧١) من كتابه (الموسيقى الكبير) إذ قال:« إن ما يجانس العود من الآلات هى الآلة التى تعرف بالطنبور ؛ إذ كانت هذه أيضاً تستخرج منها النغم بقسمة الأوتار التى تستعمل فيها وهذه الآلة هى أيضاً قريبة فى الشهرة عند الجمهور من العود واعتيادهم والفهم لها يقارب اعتيادهم للعود والفهم له وشأن هذه الآلة فى أكثر الأمر أن يستعمل فيها من الأوتار وتران فقط، وربما استعمل فيها ثلاثة أوتار ، غير أنه لما كان الأشهر فيها استعمال وترين اقتصرنا أولاً على ذكرها بوترين والذى يعرف بهذا الاسم فى البلدة التى كتبنا فيها كتابنا هذا صنفان من الآلة صنف يعرف بالطنبور الخراسانى، ويستعمل ببلاد خراسان وما

قاربها وفيما حواليها وفى البلدان التى تتوغل إلى شرق خراسان وإلى شمالها ، وصنف آخر يعرفه أهل العراق بالطنبور البغدادى ويستعمل ببلاد العراق وفيما قاربها وما توغل منها إلى مغرب العراق وإلى جنوبه

وكل واحد من هذين الصنفين يخالف الآخر فى خلقته وفى عظمه ويستعمل فى أسفل كل واحد منها قائمة يسميها أهل العراق (الزبيبة) يشد فيها الوتران معا، ثم يمدان جميعا إلى وجه الآلة ويسلكان هناك على حاملة واحدة منصوبة على الوجه قريبا من نهايته التى تلى الزبيبة وفى الحاملة تحزيزان يفرقان بين الوترين ويسلك الوتران بعد ذلك إلى الطرف المستدق من الآلة وينتهيان إلى ملويين إما متوازيى الأمكنة وإما منصوبين على خط واحد فى طول الآلة ، غير أنهما إذا كانا غير متوازيين استعمل فى الوترين قبل أن ينتهيا إلى الملويين شىء يباعد ما بينهما على مثال تباينهما بتحزيزى الحاملة ،فيصير الوتران اللذان تسمع منهما النغم فى كل واحد من الصنفين متوازيى الوضع ».

وبعد هذا الوصف الذى قدمه الفارابى لآلة الطنبور نراه ينتقل إلى الكلام حول الطنبور البغدادى حيث يقول « ولما كان البغدادى أشهر هذين فى البلدة التى كتبنا فيها كتابنا هذا رأينا أن نبتدئ أولاً بالبغدادى ، ثم نتبعه بذكر الخراسانى ونسلك فى كل واحد منهما المسلك الذى سلكناه فى العود ، فنقول: إن البغدادى يقسم وتراه المتوازيان من جانب الملوى فى أكثر الأمر بخمسة أقسام متساوية ، يحد نقط أقسامها دساتين تشد على مقبض الآلة بحيال كل واحدة من نقط الأقسام ، وآخر دستان فيها مشدود على قريب من ثمن ما بين الحاملة إلى آخر ما يتحرك منهما من جانب الملوى ،وليكن على نهايتيهما المتباينتين من جانب الملوى حرفا (أ) و(ب) وعلى نهايتيهما المتباينتين بتحزيزى الحاملة (جـ) و(د) ، فيكون وترا (أ ـ جـ) و(ب ـ د) متوازيين وليكن على نقطتى أول دستان فيهما حرفا (هـ) و (ز) ، وعلى الثانى (ح) و(ط)،وعلى الثالث (ك) و(ل) ، وعلى الرابع (م) و(ن)، وعلى الخامس (س) و(ع)

$\frac{٧}{٨}$

١٠ ــــ ثمن طول الوتر ــــ ١

(س) (م) (ك) (ح) (هـ) (أ)

(جـ) ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤

(د)

(ع) (ن) (ل) (ط) (ز) (ب)

ولما كان دستان (س ـ ع) مشدودا على ثمن كل واحد من وترى (أ ـ جـ) و (ب ـ د) صارت نغمتا (أ ـ س) و(ب ـ ع) كل واحدة منهما بعد كل وسبع، ولما كان ما بين (أ ـ س) و(ب ـ ع) مقسوماً بخمسة أقسام متساوية و(أ ـ س) ثمن (أ ـ ج) و (ب ـ ع) ثمن (ب ـ د)

فلنفرض إذن عدد نغمة (أ) أربعون

فنغمة (هـ) بذلك المقدار تسعة وثلاثون

ونغمة (ح) ثمانية وثلاثون

ونغمة (ك) سبعة وثلاثون

ونغمة (م) ستة وثلاثون

ونغمة (س) خمسة وثلاثون

فإذا كانت نسبة (أ) إلى (س) نسبة أربعين إلى خمسة وثلاثين ، وذلك أقل من نسبة كل وثلث كل ، فليس إذا يبلغ فى واحد من وترى هذه الآلة البعد الذى بالأربعة، لكن أكثر ما بلغ أن رتب فيهما من الأبعاد البعد المقدم فى أرخى الأجناس القوية ».

ثم يستمر الفارابى فى شرح الملائم وغير الملائم من إبعاد ما بين الدساتين ثم التسوية المشهورة لوترى الطنبور البغدادى وبعد هذا يتناول الفارابى الطنبور الخراسانى (الصفحات ٦٩٨ ـ ٧٧١) ، وقال: « إن هذه الآلة تختلف بخلقتها اختلافا ما عند أهل البلدان المختلفة ،وتختلف أيضاً فى الطول والقصر والعظم والصغر ، ويستعمل فيها كلها وتران متساويا الغلظ ».

أما بقية علماء الموسيقى من العصر العباسى والفترة المظلمة فلم يعالجوا

الطنبور بل ذكروا اسمه فقط وذكر المفضل بن سلمة فى كتابه: (كتاب الملاهى وأسمائها) ما يلى :« وأما الطنابير فأول من عملها قوم لوط ، كان إذا أعجبهم الغلام الأمرد استمالوه بذلك ، يضربون له بالطنبور »

الطنبور فى الآثار :

إن مشاهد الطنبور فى الآثار هى قليلة جدا ،وإن أقدمها يعود إلى الفترة المظلمة ومنها تحفة معدنية من صناعة الموصل (٩١)

السنطور

التسمية :

ذكرت بعض الكتب العربية(٩٢) والأجنبية (٩٣) أن كلمة سنطور هى كلمة فارسية ، إلا أننى أخالف هذا الرأى ؛ لأن الإشارات التاريخية المدونة تثبت أن كلمة سنطور لا ترجع فى أصلها اللغوى إلى اللغة الفارسية بل ترجع إلى اللغة الآرامية العائدة إلى عائلة اللغات السامية (٩٤) التى تنتمى إليها اللغة العربية أيضاً. ورأينا حول أصل كلمة سنطور نوضحه كما يلى

إن أقدم إشارة تاريخية مدونة لاسم آلة السنطور هى التى وردت فى الإصحاح الثالث من سفر دانيال فى التوراة ، حيث جاء فيه وصف لاحتفال أقامه الملك البابلى المشهور نبوخذ نصر (٩٥) (٦٠٥ ـ ٥٦٢ ق م) بمناسبة تدشين تمثال الذهب الذى أمر هذا الملك بصنعه لكى ينصبه فى بابل وقد شاركت فى هذا الاحتفال مختلف الآلات الوترية والهوائية والإيقاعية ،وهى كما وردت فى النص الآرامى للتوراة كما يلى

Kar na

Mash rokitha

Kath ros

Sab ke

psanterin

Sumponyah

والكلمة التى تهمنا هنا من هذه الكلمات هى كلمة بسانطرين(psanterin). وعندما ترجمت التوراة إلى اللغة الإغريقية (٩٦) (القرن الثالث / الثانى قبل الميلاد) نرى أن كلمة بسانطرين الآرامية ـ العبرية قد ترجمت إلى كلمة بسالتريون

(Psalterion) أما الترجمة اللاتينية (٩٧) (القرن الرابع الميلادى) فقد ترجمت الكلمة بسانطربن بكلمة بسالتريوم (Psalterium) .وفى الترجمة العربية للتوراة ترجمت كلمة التوراة الأصلية بسانطرين إلى كلمة (سنطير)

ومما تقدم أصبح واضحاً أن جميع الكلمات المترجمة إلى اللغات الإغريقية واللاتينية والفارسية والعربية ترجع فى أصلها إلى الكلمة الآرامية بسانطرين ؛ لذا فإن ما ورد فى الكتب الأجنبية والعربية من أن كلمة (سنطور) هى فارسية أو إغريقية كما ذكر ذلك الدكتور حبيب حسن توما (٩٨) هو غير صحيح كما أن ما كتبه مجدى العقيلى حول الاسم السومرى للسنطور هو الآخر غير صحيح أيضاً وننقل نص ما كتبه مجدى العقيلى

« جاء ذكر هذه الآلة الموسيقية فى أقدم الكتابات السومرية التى تعود إلى الألف الثالث قبل الميلاد إن اسمها كان (السنطير) أما الاسم السومرى لهذه الآلة فقد جاء بأشكال عديدة ، فدعيت أحيانا (قيش ـ زق ـ صال) واختصر هذا الاسم إلى مقطع واحد(آل) وهذه الكلمة تعنى صوت أو موسيقى وفى بعض الأشعار القديمة تقال هذه الكلمة فى مدح هذه الآلة ويذكر تاريخها أسطورة تعود إلى موجدها (أنليل) الذى علم الناس كيفية صنعها أو العزف عليها ،وقد صنع رأسها من اللازورد ،وقال فى وصفها أما صوت أوتارها الغليظة فكصوت الثور وصدرها كصدر فلاح قوى تغنى لها أغانى الأقدار وتشع بضيائها كالنجوم.

وقد خصصت هذه فى الهيكل لإعلان قرارات الإلة (أنليل) الذى لا مرد لحكمه وتعنى اللفظة السومرية (زق ـ صال) التى أطلقت عليها (الشرف والمجد)

واكتشفت أشكال منها فى مقابر سومر وكان أهمها تلك التى وجدت فى مدينة أور وكان صدرها (بيت الصوت) مصنوعا من الذهب الخالص بشكل ثور دقيق الصنع مرصع باللازورد والحجارة الكريمة »

إننى لا أؤيد مجدى العقيلى فى المعلومات التى ذكرها لعدم صحتها من الناحية التاريخية ، كما أن الأسماء السومرية التى أوردها لهذه الآلة الموسيقية لا وجود لها

ضمن أسماء الآلات الموسيقية السومرية والبابلية والآشورية ؛ لهذا فإننى أحيل القارئ الكريم إلى كتابى (تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، بيروت ١٩٧٠م) ، وكتابى الآخر (الموسيقى فى العراق القديم بغداد ١٩٨٨م) للوقوف على الأسماء الصحيحة فى الكتابات المسمارية للآلات الموسيقية السومرية والبابلية والآشورية.

إن مجدى العقيلى قد خلط بين السنطور والقيثارة (الكنارة) الذهبية من أور.

أما الكتب العربية القديمة (التراثية) فإن أقدم إشارة مدونة فيها لاستعمال آلة السنطور تعود إلى القرن العاشر الميلادى (العصر العباسى) حيث وردت فى حكاية (جانشاه) من حكايات ألف ليلة وليلة

وذكر فارمر (٩٩) عن آلة السنطور ما يلى

« أما السنطير (الجمع سناطير) فكان عادة ما نسميه دلكيمر،وفى بعض الأحيان يكون ضرباً مما نسميه بسالترى، وبينما كانت هذه الآلة تسمى فى مصر القرن الخامس عشر (القانون) كانت تسمى فى سوريا (السنطير)

وفى الحقيقة لم يكن السنطير إلا نوعا من القانون يعزف عليه أفقياً بقضبان ضاربة بدلا من العزف عليه رأسيا بالآلة الصغيرة المسماة (الأصبع) ،وكان الاسمان يطلقان على آلة واحدة فى القرن الخامس عشر

ولكن ذكر الآلتين فى مصر عام ١٥٢م حين ذكر ابن إياس القانون والسنطير معا يدل على أنهما كانتا آلتين متميزتين الواحدة عن الأخرى »

واعتمد فارمر فى قوله هذا على ما جاء فى مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) لمؤلف مجهول ، الذى كتب فصلا عن السنطور سنذكره فيما بعد

السنطور فى المراجع التراثية :

لم تتطرق المصنفات الموسيقية لعلماء الموسيقى أمثال الكندى والفارابى وابن سينا وابن زيلة والأرموى البغدادى إلى آلة السنطور إلا أن المعالجة المفصلة لهذه الآلة هى التى وردت فى مخطوطة:(كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب)

لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى جاء فيها ما يلى

« فصل فى السنطور وله اسمين ؛ القانون بلغة أهل الشام ، والسنطور لأهل مصر، والفرق بينهما معروف، ما كان مربع من جوانبه الأربع من غير رجل فيه زائدة هو قانون ، وما كان مستويًا من جوانبه الثلاث،والرابع فيه رجل بخلاف القانون فهو سنطور ، وأول من صنعه حكيم من حكماء الروم اسمه (قانون) ، وقال بعضهم إنما سمى بالقانون ؛ لأنه قانون الحكمة وميزانها ، وقانون الصنعة هو ميزانها

وهو أطرب من جميع الآلات وأطيبها وأحلاها وأرقها حسا ،وقد غالوا فيه حتى كادوا يصنعونه من الفضة والنحاس ،ولكن لا يطاوعهم المعدن لثقله وخفته فى الخشب ، ثم إن الخشب يعطى لين ورقة خلاف المعدن ففيه صلابة ورزانة ؛ وأحسن ما صنع منه الأخشاب المذكورة فى فصل العود فالسنطور فيه رقة وحلاوة بخلاف غيره ، وفيه ميزة بخلاف جميع الآلات ، وذلك أنه لو مشت عليه النملة تسمع لها حس بوطء أرجلها عليه

وهو رابع طبقة من الموسيقى؛ لأنهم سألوا أبا حسن أحمد بن حامد الشعار، قيل له أى آلة هى رابعة الموسيقى ؟

فقال ما نعلم آلة أطيب من العود ،وهو ثانى درجة من الموسيقى ثم بعده الجنك وهو قريب منها ، وهو ثالث طبقة منها ثم السنطور وهو خاتمهم ، فإن عدمت الموسيقى عوضناها بالسنطور وهو رابع طبقة من الطرب اجتمعت فيه أربع طبقات ،وهو أربع مراتب: المرتبة الأولى نص الموسيقى ومخرج أنغامها يخرج منه

الثانية: العود فيه رقة أوتاره وحلاوة ضربه ، الثالثة استوى ضرب الجنك وكان داخله فيه ، الرابعة وهو رابعهم وقد حوى معانيهم

أما الضرب فيه فباليمين وجعل اليسار مساعدة لها ؛لأن الأوتار بفعل الضرب تارة تشتد فتقوى وتارة ترتخى فتضعف، فكلما فسد منه شىء أصلحه بيساره ويمينه بالأوتار ماسكة الضرب ، وهو تارة يلوى باليسار وتارة يضرب باليمين ،

فإن ضرب باليمين واليسار فقد اكتمل الضرب معه وإن ضرب باليسار وبطل باليمين فيتحول السنطور عن موضعه ويبقى الضرب مقلوبًا للأعسر الذى يضرب باليسار ويشترط أن يكون فى وجه الخشب تحت حجر الأوتار (أنجاش صغار) يصعد الطرب ولا يحبس النغم،وفى العود أيضًا مثله. أما عدد أوتاره فكلما قلت صحت فيه النغمة ورقت ، ولكن يضعف إحكامها ، فإن كان مائة وتر أسقط منها أربعة وهى القاعدة ، تبقى ستة وتسعون تقسم على أربعة أدوار ، لكل قيراط منها أربعة،ثم الأربعة والعشرون لكل دور تدور على اثنى عشر نغمة المذكورة»(١٠٠).

السنطور فى الآثار:

لا توجد فى الوقت الحاضر آثار عربية إسلامية خاصة بالسنطور ، وعلى العكس نجد السنطور منقوشا فى الآثار الأوربية ،مثل المنحوتة الحجرية فى البوابة الغربية لكنيسة سان مارتين فى كولمار (١٠١)

كما نجد السنطور مرسوماً فى الكتب والقطع الفنية الأوربية ، أمثال لوحة مارتين لو فرانس سنة ١٤٤١ ـ ١٤٤٢م ، ولوحة فنية مؤرخة فى سنة ١٥١٢ م محفوظة فى المتحف الوطنى فى نابولى / إيطاليا ولوحة فنية أخرى تعود إلى سنة ١٤٩٠م محفوظة فى روتردام ، ولوحة أخرى تعود إلى القرن السادس عشر

أصل السنطور وتاريخه :

لقد انتشرت معلومات وآراء خاطئة حول أصل وتاريخ السنطور ، الأمر الذى يحتم علينا مناقشتها وإثبات بطلانها ، فنقول كان عبد الكريم العلاف قد ذكر ما يلى

« ومما ينبغى ذكره ويجب بسطه ما رواه أبو محمد المنذرى فى كتابه الترغيب حيث قال:(السنطور أو السنطير) آلة موسيقية قديمة عديمة المثال اخترعها (الفلهبذ) المغنى الفارسى فى عهد كسرى أنوشروان، وكسرى هو قباذ بن فيروز وفى زمانه ولد الرسول الأعظم ﷺ ، وبعد أن وضعها وضعا هندسيًا بشكل شبه منحرف جعل أوتارها اثنى عشر وترا من النحاس ، وكل وتر يحتوى على أربعة أوتار فى الغلظ والدقة ،وبهذا الوضع ظلت تجوب أنحاء فارس وبقيت هناك. وفى منتصف

القرن السادس للهجرة ـ أى فى أواخر الدولة العباسية ـ دخلت هذه الآلة بغداد يوم كان اللهو والطرب غالبين على الخليفة (المعتصم بالله) وفى ذلك الزمن قيض الله لها (حكيم بن أحوص السندى البغدادى) فهذبها وزاد على أوتارها تسعة أوتار لأمر فنى فى صوتها ورقة أنغامها ، ثم قسم الأوتار إلى ثلاثة دواوين وهى المعمول بها اليوم » (١٠٢)

لقد قمت بالرد على ما كتبه عبد الكريم العلاف ، حيث ذكرت فى الصفحة ٢٠٥ من كتابى الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، بغداد ١٩٧٥م ما يلى

(والواقع أنه لا توجد فى الوقت الحاضر آثار فارسية ساسانية تثبت استعمال السنطور فى عهد كسرى أنوشروان كما أن العازف والعالم الموسيقى المشهور صفى الدين الأرموى البغدادى الذى عاش فى أواخر الدولة العباسية وشهد حادثة سقوط بغداد فى سنة ١٢٥٨م لم يذكر فى مؤلفاته عن السنطور ولا عن المخترع (الفلهبذ) ولا عن إضافة (حكيم بن أحوص السندى البغدادى) تسعة أوتار أخرى إلى السنطور وتقسيمه الأوتار إلى ثلاثة دواوين

هذا وإن ما رواه أبو محمد المنذرى فى كتابه (الترغيب) لم نعثر عليه فى كتب سابقة أو لاحقة الأمر الذى يدعو إلى الحذر والاحتراس فى الاعتماد على هذه الراوية هذا وليس من المستبعد أن تكون هذه الرواية قد وضعت بدافع التعصب إلى الفرس وإظهارهم بمظهر المخترعين الأوائل لأغلب الآلات الموسيقية).

هذا وقد ذكر الحاج هاشم الرجب فى الهامش (٥) من الصفحة (٢٢٥) من كتابه (المقام العراقى) الطبعة الثانية ، بغداد ١٩٨٣م ما يلى

« لقد ذكرالأستاذ عبد الكريم العلاف فى الصفحة ١٢٩من كتابه (الطرب عند العرب) بأن الذى اخترع آلة السنطور هو المغنى الفارسى (الفلهبذ) فى عهد كسرى أنوشروان فى رواية المنذرى (وهو شيخ الإسلام زكى الدين أبو محمد عبد العظيم المتوفى سنة ٦٥٦ هـ / ١٢٥٨م فى كتابه (الترغيب والترهيب) دون أن يذكر رقم الصفحة والجزء الذى ورد فيه هذا الخبر ، وبالرغم من ذلك فقد رجعت إلى الكتاب وتصفحته للتفتيش عن الخبر للتأكد منه .إلا أننى لم أجده فيه، فراجعت العلاف حول هذا الموضوع بوقته ، وذلك خلال شهر كانون الثانى

١٩٦١م ، وقلت له بأننى لم أجد هذا الخبر فى كتاب (الترغيب والترهيب) فأجابنى بأنه ذكر هذا الخبر فى كتابه: (الطرب عند العرب) جزافا »

فتأمل أيها القارئ الكريم فيما تحتوى عليه بعض الكتب العربية فى الموسيقى والغناء وعدم التزام مؤلفيها أمثال عبد الكريم العلاف بالأمانة العلمية

لقد مر السنطور بمراحل تطور فيها إلى أن أصبح بالشكل الذى نعرفه الآن ، وإننى أرى أن آلة الجنك (هارب Harp) الآشورية التى كان يعزف عليها بمضارب طويلة وهى محمولة فى وضع أفقى قد أدت إلى اختراع السنطور بعد أن أزيل حامل الأوتار المثبت بصورة عمودية ـ رأسية بالقرب من المقدمة الأمامية للصندوق الصوتى بصورة أفقية وموازية لوجه الصندوق الصوتى

وبعد ذلك استعمل البابليون آلة السنطور، كما يتضح ذلك فى الإشارة إلى هذه الآلة فى التوراة التى ذكرت الحفل الذى أقامة الملك البابلى نبوخذ نصر (٦٠٥ ـ ٥٦٢ ق .م) الذى شاركت فى العزف فيه مجموعة من الآلات الموسيقية المختلفة ، ومنها السنطور الذى كان يسمى آنذاك بسانطرين وهى التسمية الأصلية التى انتقلت فيما بعد إلى اللغات الإغريقية واللاتينية والفارسية والعربية وبصيغ مختلفة، مثل سنطير ، سنطور ، بسالتربون ، بسالتريوم ، بسالتر

انتقال السنطور :

انتقل السنطور إلى أوربا فى العصور الوسطى من الشرق عن طريق تركيا وبلاد البلقان شرقا ،وعن طريق الأندلس غرباً ، علماً بأن وصول السنطور إلى أوربا كان فى القرن الثانى عشر الميلادى ، حيث نجده فى ألمانيا وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا وإنكلترا (١٠٣)

هذا وتوجد عدة قطع فنية وآثار أوربية ترينا عزف الأوربيين على آلة السنطور بواسطة المضارب الطويلة وبالطريقة المعروفة عندنا فى الوقت الحاضر إن أكثر البلدان الأوربية التى يستعمل فيها السنطور فى الوقت الحاضر هى بلاد البلقان وخاصة المجر (هنغاريا) ورومانيا حيث يطلقون عليه اسم (سيمبالون)، كما يستعمل السنطور فى سويسرا والنمسا هذا ولم يقتصر انتقال وانتشار السنطور فى أوربا

بل نجده أيضاً قد انتشر فى أقطار الشرق الأقصى والاتحاد السوفياتى

لقد قامت أوربا بإدخال تحسينات على السنطور مثل الدواسات التى تستعمل لرفع أو خفض درجة الصوت وفى أواخر العصور الوسطى أدخلت أوربا على السنطور لوحة المفاتيح البيضاء والسوداء المعروفة باسم (الكلافييه) وهذا النوع الجديد من السنطور قد أدى إلى ظهور آلة الكلافيكورد ، ومن ثم إلى الهاربسيكورد التى أدت إلى ظهور آلة البيانو عام ١٧١٠م كما يقول علماء الموسيقى الأوربيون أنفسهم

القانون

التسمية :

جاء فى كتاب (دراسة آلة القانون) للأستاذ سالم حسين ، الصادر فى بغداد سنة ١٩٨٣م حول اسم القانون ما يلى

« جاءت تسمية القانون نسبة إلى كلمة سومرية وهى قانو أى القصب ، الذى يعزف به ، ويقال أيضاً: إنها جاءت من كلمة إغريقية بهذا الاسم أطلقت على آلة قياسات وذبذبات أى نسب أصوات السلم الموسيقى ، وتسمى حالياً (المونوكورد) ، وأخذها العرب بواسطة تراجمهم للمؤلفات الإغريقية إلى اللغة العربية إبان القرن العاشر للميلاد غير أن هذه الكلمة جاءت قبل هذا التاريخ حيث جاء فى التوراة لدانيال أن الملك نبوخذ نصر الثانى آخر ملوك الكلدانيين الذى حكم ما بين (٦٠٥ ـ ٥٦٢ ق .م) أقام احتفالا دينيا لتمثال صنعه من الذهب ، وطلب من جميع أفراد حاشيته ورعاياه أن يسجدوا لهذا التمثال عندما يعزف بالسنطور و العود و الناى و القانون والطبول والمزامير

وانتشرت هذه الآلة مع آلتى السنطور والصنج فى أوربا عن طريق الأندلس وذلك فى القرن الثانى عشر للميلاد ، واستمرت هذه الآلة تستعمل فى أوربا حتى مطلع القرن السابع عشر للميلاد ، وأهملت بعد أن تحسنت صناعة العود عندهم وأكثروا من أوتاره حيث انتهى دوره هو الآخر فى نهاية القرن الثامن عشر للميلاد بعد ظهور آلة البيانو (١٠٤)

ونحن نختلف مع الأستاذ سالم حسين فيما أورده حول تسمية القانون ، ونوضح اختلافنا معه بالشكل التالى

١ ـ خلافا للأمانة العلمية لم يذكر الأستاذ سالم حسين المصدر الذى أخذ منه فيما يخص تسمية آلة القانون

٢ ـ أن المصدر الذى نقل عنه الأستاذ سالم حسين هو

(طه باقر من تـ اثنا اللغوى القديم ما يسمى فى العربية الدخيل ، مطبوعات المجمع العلمى العراقى ، بغداد ١٩٨٠م ، ص ١٢١)

٣ ـ حول كلمة قانون كتب المرحوم طه باقر بالحرف الواحد ما يلى

« قانون كلمة قانون اليونانية (kanon) التى يظن أنها أصل المصطلح فى اللغات الأوربية ، وأصل العربية (قانون) مشتقة بدورها من اللفظ اليونانى (كنا) (Qanna) أو (قنا) الذى يعنى حرفيا قصبة للقياس ، ومنها اشتقت مجازاً المقياس والقاعدة مطلقا على أن الواقع التاريخى كما يؤكد أكثر من باحث لغوى من الأوربيين المختصين بالأشوريات (انظر مثلا: معجم فون سودن (Von Soden) تحت قانون و(Zimmern,s.22) أن أصل الكلمة اليونانية من تراث العراق القديم اللغوى من الكلمة البابلية والآشورية التى تطلق على القصبة والمقياس أى المعانى التى تؤديها الكلمة اليونانية (قنا) أو (كنا) وهى كلمة (قانو) التى تعنى ـ كما قلنا ـ القصب بوجه عام ، وكذلك تطلق على مقياس معين، ويرادفها فى السومرية كلمة كى (Gi) التى تدخل فى تركيب عدة كلمات ومصطلحات منها بالإضافة إلى كلمة القصب (قانو طابو)، وفى السومرية (كى دك) أى القصب الحلو أو قصب السكر ، ومثل كلمة (ماليلو) وفى السومرية كى ـ كد (Gi- Gid) وتعنى الناى ، والمصطلح الذى يطلق على الباريه وهى كلمة (بورو) و (بوريا) وفى السومرية (كى ـ لل ـ ما ـ سو ـ آ) كما اشتقت من المادة نفسها جملة كلمات فى اللغات الأوربية واللغة العربية مثل: (القنا) و(القناة) وكلمة القصب فى الإنكليزية (Cane) وغيرها (١٠٥)

٤ ـ يتضح من كلمة طه باقر أنه لم يذكر كلمة آلة القانون الموسيقية وإن كل ما ذكره لكمة قانون ليس له أية علاقة بالآلة الموسيقية قانون إطلاقا ، بل للدلالة على قصبة للقياس

٥ ـ إن كلمة (قانو) التى تعنى القصب بوجه عام ليست كلمة سومرية كما ذكر ذلك الأستاذ / سالم حسين ، بل هى كلمة بابلية وشتان ما بين اللغتين ، وإن الكلمة السومرية المرادفة لها هى: كى (Gi)

لهذا فإن ما كتبه سالم حسين من أن تسمية آلة القانون قد جاءت نسبة إلى

كلمة سومرية ،وهى قانو: أى القصب الذى يعزف به ، هو قول غير صحيح وغير وارد إطلاقا ، وأن كلمة القانون الدالة على الآلة الموسيقية ليست سومرية

٦ ـ إن ما كتبه سالم حسين من أن كلمة القانون قد جاءت فى التوراة لدانيال عند الحديث عن الاحتفال الدينى للملك نبوخذ نصر الثانى آخر ملوك الكلدانيين لتمثال صنعه من الذهب ، وطلب من جميع أفراد حاشيته ورعاياه أن يسجدوا لهذا التمثال عندما « يعزف بالسنطور والعود والناى والقانون والطبول والمزامير » هو غير دقيق ومحرف ؛ لأن كلمة القانون لم ترد إطلاقا فى نص التوراة [١٠٦]

إن كل من يتصفح التوراة ويرجع إلى سفر دانيال الإصحاح الثالث فإنه يجد نصاً يتكرر عدة مرات ،وفيه وردت أسماء الآلات الموسيقية التالية   القرن والناى والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل أنواع العزف

إن نص التوراة يثبت إثباتاً قاطعاً أن كلمة القانون لم ترد فيه إطلاقاً   أى أن الأستاذ / سالم حسين قد أضافها من عندياته

إن الكلمة الإغريقية قانون لا تدل على آلة القانون الموسيقية، بل تدل على آلة ذات وتر واحد تعرف باسم (المونوكورد) وهى آلة تستعمل لقياس نسب أصوات السلم الموسيقى، والواقع أن الآثار الإغريقية والرومانية ليس فيها ما يثبت استعمالهم لآلة القانون التى عرفها واستعملها العرب فى العصر العباسى ولغاية الوقت الحاضر.

إن أقدم استعمال لكلمة (قانون) للدلالة على الآلة الوترية المعروفة باسم آلة القانون يعود فى تاريخه إلى العصر العباسى ، وعلى وجه التحديد القرن العاشر الميلادى منه ، حيث ورد ذكر اسم آلة القانون فى قصص ألف ليلة وليلة من القرن العاشر الميلادى

القانون فى الكتب التراثية :

لم ترد فى الكتب التراثية معالجات علمية مفصلة حول آلة القانون، ولم نجد كلمة القانون فى كتب الكندى والفارابى وابن سينا والأرموى   بل هناك إشارات بسيطة وأخبار وروايات خرافية حول ابتكار آلة القانون   ففى مخطوطة: (كشف

الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى نجد عند الحديث عن السنطور ما يلى « وله اسمان القانون بلغة أهل الشام ، والسنطور لأهل مصر ، والفرق بينهما معروف ؛ ما كان مربع من جوانبه الأربع من غير رجل فيه زائدة هو قانون » (١٠٧)

أما مؤلف المخطوطة الفارسية (كنز التحف) التى تعود إلى القرن الرابع عشر الميلادى، فيقول عن القانون « إنه بشكل شبه منحرف ،وإنه يصنع من خشب العنجاص أو الكرم » كما ويذكر قياسات القانون وهى تعادل ٨١ سم طول الضلع الأسفل أى الجانب الثقيل و ٥, ٤ سم للضلع الحاد و٢٥ و٧٤ سم للضلع المائل الذى توجد فيه المفاتيح ، وعدد الأوتار هو أربعة وستون وترا

ويقول عبد القادر بن غيبى (المتوفى ١٤٣٤م) فى مخطوطة: (جامع الألحان فى علم الموسيقى) العائدة فى تاريخها إلى سنة ١٤١٨م أن القانون هو ذو شكل شبه منحرف وارتفاع صندوقه الصوتى هو ٩ سم ، وأن أوتاره كانت ثلاثية الشد ، وأنها معمولة من النحاس.(١٠٨)

وذكر ابن خلدون (المتوفى ٦ ١٤م) أن القانون هو على شكل مربع ، وطريقة العزف عليها أن تقرع بعود أو وتر مشدودة بين طرفى قوس يمر عليها بعد أن يطلى بالشمع والكندر (١٠٩)

ويذكر ابن خلكان (١١٠) (المتوفى ١٢٨٢م) فى معجمه أن الفارابى (المتوفى ٩٥٠م) هو مبتكر آلة القانون والواقع أن هذه الرواية التى قيلت بعد مرور (٣٣٢ سنة) على وفاة الفارابى قد انتشرت فى الكتب القديمة والحديثة ، ونحن نقول بعدم صحتها ، لأن الفارابى نفسه لم يذكر فى كتابه: (الموسيقى الكبير) أنه مبتكر هذه الآلة ،كما أن كلمة آلة القانون لم ترد فى كتابه المذكور ولا فى مخطوطات من جاء بعده أمثال ابن سينا وابن زيلة على سبيل المثال

القانون فى الآثار:

احتوت بعض المخطوطات العربية والفارسية والأوربية على رسوم لآلة القانون بدون عازف وأخرى مع العازف ويرجع تاريخ هذه المخطوطات والرسوم الفنية

للقرون ١١ ـ ١٦ الميلادية ففى مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) (١١١) نجد صورة لعازف على القانون (شكل رقم ٢٠) ، وقد مسكها أمام صدره بحيث أصبح الضلع المائل للآلة الأعلى والضلع القائم إلى الأسفل ، وهناك عدد من الملاوى على جانبى الضلع المائل والضلع الكبير المتصل به

ويلاحظ وجود قطعتين رفيعتين فى طرفى الصندوق الصوتى لرفع الآثار والحيلولة دون ارتطامها بوجه الصندوق الصوتى وقد أدى شكل الآلة شبه المنحرف إلى اختلاف طول الأوتار وبالتالى إلى اختلاف أصواتها

وفى مخطوطة: (كنز التحف) (١١٢) الفارسية لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى نشاهد رسما تخطيطيا لآلة القانون بشكل شبه منحرف (شكل رقم ٢١) ويذكر مؤلف هذه المخطوطة أن حجم القانون هو نصف حجم النزهة ذات الشكل المستطيل

وإذا ما جئنا إلى المخطوطات والآثار الأوربية فنشاهد القانون فيها قد ورد بأشكال مختلفة منها المثلث والمربع والمستطيل والشبه منحرف ، ففى مخطوطة مصورة تعود إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى هناك رسم تخطيطى لعازف على القانون بشكل مثلث متساوى الساقين والملاوى موجودة فى القاعدة ، مسك العازف بين أصابع يده اليسرى مضرابا (ريشة) للعزف على الأوتار

* تصويرة فى كتاب أسبانى يعود إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى وهو محفوظ فى مكتبة الإسكوريال قرب مدريد، وفيها نشاهد عازفين كل واحد منهما يعزف على القانون المعمول بشكل مثلث قائم الزاوية (١١٣) ، مسك العازف آلته بحيث أصبح رأس المثلث نحو الأسفل ، ومستنداً على الساق ، وفى وسط وجه الصندوق الصوتى توجد فتحة مزخرفة تستخدم لتقوية الصوت (١١٤)

* قطعة أثاث دينية تعود إلى سنة ١٣٩٠م محفوظة فى أكاديمية التاريخ فى مدريد منقوشة بمشهد يمثل ملاكا يعزف على قانون مثلث الشكل قائم الزاوية ، وقد صنع الضلع المائل للقانون بشكل مدرج حيث تحتوى كل درجة على ثلاثة أوتار مشدودة على مسامير، ويحتوى وجه الصندوق الصوتى على ثلاث فتحات

دائرية مزخرفة (١١٥). يستخدم العازف مضرابا صغيراً مسكه بين أصابع يده اليمنى.

* رسم فى سقف إحدى الكنائس فى الفاتيكان فى روما (١١٦) يعود إلى القرن الخامس عشر الميلادى وهو يمثل مريم فى حالة العزف على قانون مثلث الشكل قاعدته نحو الأعلى والرأس نحو الأسفل، والأوتار فى وضع أفقى، والعزف بالأصابع المجردة

* لوحة فنية إيطالية لمدرسة الفنان جيوتو من القرن الرابع عشر الميلادى وقد رسمت فيها عازفة جالسة تعزف على آلة القانون بأصابع يدها اليمنى المجردة أى بدون مضراب (١١٧) القانون بشكل شبه منحرف تقريباً وفيه الضلع المستقيم الصغير هو فى الأسفل ومرتكز على ساق العازفة أما الأوتار فهى باتجاه أفقى

* لوحة فنية للراهب الإيطالى أكليكو من سنة ١٤٣٠م وهى ذات موضوع دينى يدور حول المسيح ومجموعة كبيرة من الملائكة يعزفون على آلات موسيقية مختلفة، ومنها آلة القانون ،وهنا بشكل شبه منحرف ووجه الصندوق الصوتى مزخرف ويحتوى على فتحة لتقوية الصوت (١١٨)

* لوحة فنية للفنان هانس مميلتك تعود إلى سنة ١٤٩٠م وهى تمثل مجموعة من الملائكة يعزفون على الآلات الموسيقية ومن بينها القانون شكل الآلة يقترب من المثلث غير أن الساقين مقوسين (١١٩) يحتوى وجه الصندوق الصوتى على أربع فتحات دائرية لتقوية الصوت ، ويستخدم العازف المضراب الصغير الذى مسكه بأصابع يده اليمنى ، والضلع المستقيم للآلة هو فى الأعلى ، والضلع الصغير فى الأسفل

* منحوتة خشبية من حوالى ١٤٨٠م لإحدى الكنائس النمساوية تحتوى على ملائكة يعزفون على آلات موسيقية من بينها القانون الآلة بشكل شبه منحرف وقد أمسكها العازف بحيث أصبح الضلع المائل إلى الأعلى ، يحتوى الصندوق الصوتى للآلة فى الوسط على فتحة دائرية مزخرفة (١٢٠).

* لوحة فنية إيطالية للفنان تنتورتو (باكوبو روبوستى) من عام ١٥٥٠م، وفيها مجموعة من النساء العازفات على آلات موسيقية مختلفة من بينها القانون (١٢١).

شكل الآلة قريب من الشبه منحرف والأوتار مختلفة الطول والصندوق الصوتى يحتوى على ثلاث فتحات

أصل القانون وتاريخه :

قيلت حول أصل القانون وتاريخه عدة أراء ، الأمر الذى يتطلب عرضها ومناقشتها بغية الوصول إلى الرأى الصحيح الذى تدعمه الشواهد الأثرية أما هذه الآراء فهى

١ ـ رأى سليم الحلو :

« آلة شرقية قديمة يعود عهدها إلى اليونان الأقدمين قبل عصر فيثاغورث بقليل » (١٢٢).

ونحن لا نؤيد هذا الرأى ؛ لأنه لا يوجد شاهد أثرى يونانى يثبت استعمالهم لآلة القانون الموسيقية بشكلها المعروف، كما لا توجد إشارة تاريخية تثبته وتؤيده

٢ ـ رأى الدكتور محمود أحمد الحفنى :

« تعتبر آلة الصنج المصرى القديم التى رأيناها لأول مرة فى نقوش الأسرة الرابعة اى منذ أكثر من خمسين قرنا ، والتى كانت تعزف أوتارها مطلقة، ثم آلة الآشور التى ظهرت بعد ذلك بحوالى ألف عام فى نقوش مدينة بابل وآشور ، وكذلك آلة المونوكورد التى استخدمها الإغريق فى قياس نسب أصوات السلم الموسيقى تعتبر كل هذه الآلات أصلا لآلة القانون وفصيلتها (١٢٣).

نحن لا نتفق مع الدكتور الحفنى فى رأيه ، وذلك للأسباب التالية

١ ـ لا توجد أية علاقة بين آلة القانون وآلة الصنج المصرى ،وبين آلة الآشور وآلة المونوكورد لا من حيث شكل الآلة وتركيبها والأجزاء المكونة لها ولا طريقة العزف عليها

٢ ـ أن الآلة التى يسميها الحفنى آلة الصنج المصرى وآلة الآشور هما فى الواقع آلة الهارب (Harp) وهما تختلفان كل الاختلاف عن آلة القانون

٣ ـ لا يمكن أن تكون ثلاث آلات وترية تعود فى أول ظهورها لتاريخ وعصور

زمنية مختلفة أصلا للقانون ، بل لابد أن تكون آلة واحدة فقط هى الأصل لقد جعل الحفنى الفارق الزمنى بين تاريخ آلة الصنج المصرى ، وتاريخ آلة الآشور بعدها بألف عام ـ علماً بأنه لا توجد آلة اسمها آلة الأشور

٤ ـ لا توجد آثار موسيقية مصرية قديمة يمكن اعتبارها أصلاً لآلة القانون

٣ ـ رأى سعيد عزت :

« آلة عربية من أصل فرعونى » (١٢٤)

لم يذكر سعيد عزت اسم الآلة الفرعونية التى اعتبرها أصلا للقانون ، ولم يقدم أثراً من الآثار الموسيقية الفرعونية يوضح شكل الآلة ونوعها ؛ لهذا فإن رأى سعيد عزت مرفوض؛ لأنه لا يقوم على أساس علمى

٤ـ رأى مجدى العقيلى :

« أمامنا آلتان موسيقيتان قديمتان استعملهما العرب القدامى فى أجواقهم الغنائية ومسارحهم ولهوهم هما (الجنك و الشاهرود) فكلتا الآلتين تشبهان فى شكلهما آلة القانون ، بل إن هاتين الآلتين هما القانون بذاته وبصورته الحقيقية الواضحة، وهناك آلة ثالثة تشبة آلة القانون أيضاً ألا وهى (الهارب) ويستدل من ذلك أن القانون آلة قديمة مستوحاة من الجنك والشاهرود والهارب وجاء فى الجزء الأول من كتاب :(السماع عند العرب) أن آلة الهارب مصرية الأصل ويعود تاريخها إلى عام (٠ ٤) قبل الميلاد وكانوا يسمونها بالهيروغليفية (تيبونى) وقد شاع استعمالها أخيراً عند العرب إلا أنهم استعاضوا عنها بالقانون ،وبعد ذلك شاع استعمالها عند الغربيين و أدخلت فى فرقهم الموسيقية الكبيرة » (١٢٥)

ونحن لا نؤيد مجدى العقيلى فى رأيه وذلك للأسباب التالية

١ـ أن آلة الجنك هى آلة الهارب أى أن الاثنتين آلة واحدة ، والاختلاف هو فى التسمية فقط ؛ حيث إن تسمية الجنك فارسية والهارب تسمية إنكليزية

٢ ـ لا يوجد أى شبه أو علاقة بين الجنك والقانون من حيث الشكل وأجزاء الآلة

٣ ـ كما لا يوجد أى شبه فى شكل وأجزاء آلة الشاهرود وآلة القانون لقد

اعتبر فارمر آلة الشاهرود عودا مقوساً ، وقد جاء رسمها التخطيطى فى كتاب (الموسيقى الكبير) للفارابى (انظر الشكل رقم ٣٩) فى كتابنا هذا ، كما أن الدكتور الحفنى هو الآخر قد قال عن آلة الشاهرود إنها نوع من العود

٤ ـ استناداً إلى الأسماء الخاصة بالآلات التى ذكرها مجدى العقيلى وهى الجنك والشاهرود والهارب نستطيع أن نقول إن العقيلى لا يعرف أن آلة الجنك هى نفسها آلة الهارب ، أى ليس من الصحيح علميًا جعلهما آلتين منفصلتين الواحدة عن الأخرى

٥ ـ إن العرب لم يستعيضوا عن آلة الهارب المصرية الأصل ـ كما قال مجدى العقيلى ـ بآلة القانون والذى يثبت صحة ردنا هذا هو أن الآثار الموسيقية العربية من العصر العباسى تثبت وجود كل من الجنك والقانون سوية أى لم تكن هناك استعاضة عند العرب

٦ ـ لا يمكن أن تكون ثلاث آلات موسيقية ـ تعود إلى تواريخ متباينة ـ أصلا لآلة القانون

٥ـ رأى الدكتور صبحى أنور رشيد :

إن القانون يرجع فى أصله إلى آلة آشورية وترية من العصر الآشورى الحديث، وعلى وجه التحديد من القرن التاسع قبل الميلاد لقد جاءت هذه الآلة منقوشة على علبة من عاج الفيل عثر عليها فى العاصمة الآشورية نمرود (الاسم القديم كالح) التى تبعد حوالى (٣٥ كم) عن مدينة الموصل الآلة الوترية فى هذا الأثر الآشورى مستطيلة الشكل وقد ثبتت أوتارها بصورة أفقية متوازية على وجه الصندوق الصوتى (انظر الشكل رقم ٤٠)

تثبت الآثار الموسيقية والإشارات التاريخية فى الكتب التراثية أن القانون قد أخذ أشكالاً مختلفة ، منها المربع والمستطيل والمثلث والشبه منحرف ،ويذكر ابن خلدون (المتوفى ١٤٠٦ م) أن القانون فى المغرب كان مستطيل الشكل، ويتساهل البعض أحياناً فيسمونه بالمربع ، رغم أن الآلة هى فى الواقع بشكل شبه منحرف[١٢٦] .

انتقال القانون :

القانون هو الآخر من الآلات الموسيقية التى اقتبستها أوربا من الشرق عن طريق العرب ، حيث ظهر فيها منذ القرن الحادى عشر الميلادى (العصور الوسطى)   وقد استمر استعمال القانون فى أوربا فى القرون اللاحقة ألا أنه أخذ يفقد أهميته ويقل استعماله بسبب ظهور وانتشار البيانو منذ القرن السابع عشر الميلادى

هذا ، ولم يقتصر انتقال القانون على أوربا فقط، بل نجده أيضاً فى الهند وأواسط آسيا والصين واليابان والاتحاد السوفياتى سابقا [(١٢٧)]

النزهة

التسمية :

النزهة كلمة عربية استعملها الفرس أيضاً ،حيث نجدها فى الكتاب الفارسى (كنز التحف) لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى كما وردت كلمة النزهة فى المصادر العربية التراثية حيث نجدها فى مخطوطة:(الميزان فى علم الأدوار و الأوزان) لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى

والنزهة آلة وترية مستطيلة الشكل (انظر الشكل رقم ١٩)

النزهة فى المصادر التراثية :

جاء فى مخطوطة (كنز التحف) المذكورة أن حجم النزهة هو ضعف حجم القانون ويذكر مؤلف المخطوطة أصناف الخشب الذى تصنع منه آلة النزهة مع قياساتها وهى ٢٥,٧٤ ×٥٤ سم وارتفاع الصندوق الصوتى هو ٢٧ سم وتحتوى على (جسرين) أو حاملتين واحدة فى كل طرف لرفع الأوتار عن وجه الصندوق الصوتى ، وعدد الأوتار واحد وثمانون وترا ثلاثية الشد ،أى أن كل ثلاثة أوتار لها صوت واحد .وتحتوى المخطوطة على رسم تخطيطى للنزهة (شكل رقم٢٢). وينسب مؤلف المخطوطة ابتكار آلة النزهة إلى صفى الدين الأرموى البغدادى (المتوفى عام ١٤٩٤م) علما بأن صفى الدين الأرموى لم يعالج فى كتبه هذه الآلة ،ولم يذكر أنه مبتكرها رغم أن كتابه (الأدوار) قد احتوى على رسم تخطيطى لآلة النزهة (انظر شكل رقم ١٩)

النزهة فى الآثار :

إن أقدم أثر عربى إسلامى يحتوى على نقش لآلة النزهة يعود فى تاريخه إلى القرن الحادى عشر الميلادى (١٢٨) وهذا الأثر عبارة عن تحفة خشبية عثر عليها فى مصر وهى منقوشة بما يمثل عازفاً على النزهة، وهى ذات صندوق صوتى كبير مستطيل الشكل ، وقد مسك العازف هذه الآلة بصورة أفقية مائلة قليلا إلى

الأعلى، وهو يستعمل أصابع يده اليمنى فى العزف على أوتار هذه الآلة

كما أن آلة النزهة قد جاءت مرسومة فى مخطوطة: (كنز التحف) من القرن الرابع عشر الميلادى، وقبل ذلك فى مخطوطة كتاب :(الأدوار) لصفى الدين الأرموى البغدادى (١٢٩) (المتوفى عام ١٢٩٤ م) أى القرن الثالث عشر الميلادى. انظر شكل رقم (١٩)

تاريخ وأصل آلة النزهة :

اختلفت المصادر فى تاريخ ابتكار آلة النزهة الوترية ، فهناك من ينسبها إلى الفارابى (١٣٠) (المتوفى عام ٩٥٠ م) ومنهم من ينسبها إلى صفى الدين الأرموى البغدادى (المتوفى عام ١٢٩٤م) (١٣١) أما طبقا للآثار العربية فإن أقدم أثر يمثلها يعود إلى القرن الحادى عشر الميلادى (١٣٢) أى قبل تاريخ صفى الدين الأرموى البغدادى (القرن الثالث عشر الميلادى)

لقد سبق لى وأثبت أن آلة النزهة كانت الأصل الذى تطورت منه آلة القانون التى كانت معروفة فى العصر العباسى فى القرن العاشر الميلادى ؛ لهذا يجب أن يكون تاريخ آلة النزهة أقدم زمنا من تاريخ آلة القانون ، كما سبق لى وأثبت أن الأصل الذى تطورت عنه آلة النزهة هو آلة وترية آشورية مستطيلة الشكل منقوشة على علبة من عاج الفيل عثر عليها فى العاصمة الآشورية نمرود (الاسم القديم كالح) وهى ترجع فى تاريخها إلى القرن التاسع قبل الميلاد (١٣٣).

انتقال آلة النزهة :

آلة النزهة هى الأخرى من ضمن الآلات الوترية التى انتقلت من الشرق إلى أوربا، حيث نجدها فى الآثار والقطع الأوربية الفنية منذ القرن الحادى عشر واستمرت فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين. ففى مخطوطة أوربية من القرن الحادى عشر تحتوى على تصويرة فيها عازف على آلة النزهة

الآلة بشكل علبة مستطيلة كبيرة وقد مسكها العازف بصورة مائلة بحيث أصبح اتجاه الأوتار من الأعلى إلى الأسفل تقريباً ، ويستعمل العازف أصابعه المجردة فى العزف على هذه الآلة

رسم جدارى فى سقف كنسية فى بالرمو صقلية تعود إلى القرن الثانى عشر الميلادى ، يمثل عازفة على آلة النزهة وهى ممسوكة بصورة مائلة .الآلة هنا أيضاً بشكل علبة مستطيلة وأوتارها ثنائية الشد

علبة من عاج الفيل تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادى محفوظة فى متحف فكتوريا وألبرت فى لندن ، وهى مزخرفة بمشهد عازفة على آلة النزهة وقد مسكتها بصورة أفقية ، يحتوى وجه الصندوق الصوتى على فتحات مدورة ، والعزف هنا بواسطة مضراب صغير كالذى يستعمل فى العزف على العود (١٣٤)

الجنك

التسمية :

الجنك كلمة فارسية كانت ولم تزل مستعملة فى الكتب العربية القديمة والحديثة وهى فى مدلولها تطابق مدلول الكلمة الإنكليزية (هارب Harp). لقد لاحظنا أن الفارابى كان تارة قد استعمل كلمة الجنك حيث قال :« والتى تهتز أوتارها، منها ما يفرد لكل نغمة منها على حيالها وتر مفرد لها ، مثل المعازف والجنك وما جانسهما » (١٣٥)، وتارة يستعمل كلمة الصنوج حيث قال « وينبغى أن نصير إلى ذكر الآلات التى تستعمل فيها الأوتار مطلقة ، وهى التى يجعل فيها لكل نغمة على حيالها وتر مفرد مثل المعازف والصنوج وما جانسها » (١٣٦)

ويستعمل ابن سينا (المتوفى عام ١٠٣٧م) كلمة (صنج) للدلالة على آلة الجنك حيث يقول « ومنها ما أوتارها ممدودة لا على سطح الآلة بل على فضاء يصل بين مجانبه كالصنج » (١٣٧)

وابن زيلة هو الآخر يستعمل كلمة (صنج) للدلالة على آلة الجنك حيث يقول « ومنها ذاوت أوتار بلا دساتين تدل على مواضع النغم ، بل إنما الاختلاف بين مواقع النغم المختلفة فيها بطول الوتر وقصره بنفسه كالصنج والشاه رود. . . » (١٣٨). ثم يقول

« ومن هذه الآلات ما يصوت بقرع تقرع به الآلة فيأتى الصوت و النغم فيها متقطعاً على حسب تقطيع القرعات، مثل: العود والصنج وما أشبههما)

كما وردت كلمة الجنك فى (ألف ليلة وليلة) التى تعود إلى القرن العاشر الميلادى(أى العصر العباسى)

وكتب الخوارزمى (المتوفى عام ٩٩٧م) ما يلى

« الصنج بالفارسية جنك ، وهو ذو الأوتار قال الخليل: الصنج عند العرب

هو الذى يكون فى الدفوف يسمع له صوت كالجلجل» (١٣٩)

الجنك فى المصادر التراثية :

فى مخطوطة: (كشف الهموم و الكرب فى شرح آلة الطرب) لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر المحفوظة فى خزانة طوبقبو سراى فى إستانبول تحت رقم (٣٤٦٥) نجد فصلا حول آلة الجنك جاء فيه ما يلى « فصل فى الجنك وهو على نوعين ؛ جنك عجمى ، وجنك مصرى ، فالجنك العجمى له وجه واحد يضرب به على الناحيتين على غير ستر ولا حاجز بين الأوتار، وهو قديم اتخذه الأولون.

والجنك المصرى له وجهان وهو محدث ، اتخذه المصريون فيه دفة من خشب حاجز بين الأوتار ولهذه الدفة ثلاث خصال الأولى أن تقريب الخشب من الخشب يزيده قوة ؛ لأن بعضه يمسك بعضا فلا ينخلع إلا بعد مدة طويلة ، الثانية: أنها تستر أيدى الضارب به عن أعين الناظرين ، الثالثة أن توقيع الخشب إذا نزل عليه الوتر يعطى ليونة، بخلاف الوتر على الحلومات ضربه يعطى رخاوة ، وصاحبه يضرب باليمين واليسار ، ويسمى ضرب اليمين (التمكين) أو (التعين)؛ لأنها تعينت على اليسار فى ضربها؛ لذا فهو متمكن ، أما الضارب باليسار فغير متمكن ، ويسمى ضرب (المعين) أما إذا كان الضرب باليسار والمسك باليمين فيتغير حكمه فتسمى اليسار ضربة (التعيين) وتسمى اليمين (المعين).

واختلفوا فى صناعته فمنهم من صنعه بمائة وتر، وكلما كثرت الأوتار فيه ازداد حساً وكثر زخمه ، وكلما قلت أوتاره صحت قسمته وبان الضرب فيه وأصبح ما كان فيه من الأوتار ستين ، وأول من صنعه شهريار بن خاقان وسماه جنك ومعناه: (آلة تفسير) و بالفارسية زخم ؛ لأن له زخم عظيم إذا ضرب به ولحسه دوى إذا شتدت أوتاره » واحتوت هذه المخطوطة على رسم يصور عازفا على آلة الجنك (١٤٠).

كما أن مخطوطة: (كنز التحف) الفارسية لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى قد احتوت على شرح ورسم تخطيطى لهذه الآلة

الجنك فى الآثار العربية :

إن الآثار العربية الإسلامية التى تحمل مشاهد العزف على الجنك قد جاءت من العراق ومصر و إسبانيا و إيران ، وهى ترجع فى تاريخها إلى القرن الثامن - الخامس عشر الميلادى

* ففى متحف الأرميتاج فى لينينغراد يوجد إناء فضى يرتقى زمنه إلى القرن الثامن الميلادى ، وهو مزخرف بمشهد شراب وموسيقى يقدمها ثنائى الجنك و الناى [١٤١] والجنك هنا من النوع المعروف بـ (الجنك الزاوى) حيث إن حامل الأوتار متعامد مع الصندوق الصوتى، ومكون معه زاوية قائمة، يبلغ عدد أوتار الجنك هنا خمسة عشر وترا ، وفم العازف مفتوح للدلالة على أنه فى حالة الغناء ومرافقة نفسه فى العزف

* إبريق فضى فى متحف الفنون الجميلة فى ليون / فرنسا مزخرف بمشهد عازفين على آلات مختلفة من بينها آلة الجنك [١٤٢] الأوتار متفاوتة فى الطول واتجاهها من الأعلى إلى الأسفل وعددها خمسة عشر وترا ويستعمل العازف أصابعه المجردة فى العزف

* لوحة خشبية فى المتحف الإسلامى فى القاهرة ،وهى منقوشة بمشهد شراب على أنغام موسيقى الجنك. تعود فى تاريخها إلى القرن الحادى عشر الميلادى[١٤٣].

* زير (جرة) عن فخار الباربوتين معروضة فى المتحف العراقى يرجع تاريخها إلى العصر الإيلخانى (القرن الثالث عشر الميلادى) وهى منقوشة بمشاهد مختلفة، منها عازفة على آلة الجنك ينتهى الصندوق الصوتى فى الأعلى بشكل يشبه رأس الطير[١٤٤]

* فى تحفة من التحف المعدنية التى اشتهرت بصناعتها مدينة الموصل ، وهى محفوظة فى المتحف البريطانى ، وترجع فى تاريخها إلى القرن الثالث عشر الميلادى ، وهى منقوشة بمشهد يمثل عازفا على الجنك (شكل رقم ١٥) الصندوق الصوتى مستطيل الشكل وينتهى فى الأعلى بشكل يمثل رأس الطير ، واكتفى الفنان الذى نقش هذا الأثر برسم أربعة أوتار ، وهو لا يمثل العدد الحقيقى لأوتار الجنك [١٤٥]

* وفى تحفة معدنية أخرى من صناعة الموصل من القرن الثالث عشر الميلادى نشاهد نقشا يمثل عازفا على الجنك   الصندوق الصوتى طويل ونهايته العليا محدبة ومائلة،حامل الأوتار متعامد مع الصندوق الصوتى الذى اتصلت به الركيزة المستندة على ساق العازف،وآلة الجنك هنا منقوشة بدون أوتار خلافا للواقع(١٤٦).

* وفى متحف فكتوريا والبرت فى لندن توجد تحفة معدنية أخرى من صناعة الموصل من القرن الثالث عشر الميلادى ، وهى منقوشة بمشهد يمثل عازفا على الجنك ، تحتوى آلة الجنك هنا على تسعة أوتار (١٤٧)

* وتحتوى ورقة غلاف الجزء الثانى من مخطوطة كتاب الأغانى للأصفهانى المؤرخة فى ١٢١٧ م والمحفوظة فى دار الكتب بالقاهرة على تصويرة تمثل فرقة موسيقية من النساء،ومنهن عازفة على آلة الجنك الزاوى   الصندوق الصوتى محدب وحامل الأوتار مستقر على ساق العازفة ، وقد رسمت عليه مجموعة من الخطوط الصغيرة المتوازية للدلالة على الأوتار التى لا يمكن تحديد عددها بالضبط(١٤٨)

* وفى الأندلس كانت آلة الجنك مستعملة أيضاً حيث نشاهدها فى تصويرة تزين إحدى صفحات كتاب فى مكتبة الإسكوريال قرب مدريد (١٤٩). يتألف المشهد المنقوش هنا من اثنين من لاعبى الشطرنج على أنغام الجنك من عازف عربى ، بدلالة ملابسه الخاصة بالرأس ، ونعنى هنا العقال   وتحتوى آلة الجنك هنا على ثمانية عشر وترًا (شكل رقم ١٧)

* وتحتوى مخطوطة كتاب الأداور لصفى الدين الأرموى البغدادى المحفوظة فى دار الكتب بالقاهرة على رسم تخطيطى لآلة الجنك   إن القسم الأسفل من الصندوق الصوتى متعامد مع حامل الأوتار، وقد كون معه زاوية قائمة ، وهو ينتهى فى الأعلى بشكل يشبه رأس الطير أما فى الأسفل ، فإنه توجد ركيزة بشكل ورقة نباتية (١٥٠)

* إبريق معدنى صنعه أحمد الذكى الموصلى، وقد نقش عليه تاريخ الصنع وهو (٦٢٠هـ / ١٢٢٣م)   هذا الإبريق مزخرف بنقوش كثيرة منها ثنائى

النـاى والجنك[١٥١] لقد أخطأ الدكتور صلاح حسين العبيدى عندما اعتبر آلة الجنك عودا (انظر كتابه التحف المعدنية الموصلية فى العصر العباسى ، بغداد ١٩٧٠م ص ٤٣ ، لوحة ٣ ، ٤ د)

* وفى مخطوطة (كنز التحف) المحفوظة فى المتحف البريطانى هناك رسم تخطيطى لآلة الجنك القسم الأسفل من الصندوق الصوتى محدب ، وقد تعامد معه حامل الأوتار مكونا زواية قائمة ،حيث تخرج منها ركيزة إلى الأسفل .ويبلغ عدد أوتار الجنك هنا أربعة وعشرون وتراً [١٥٢]

* ومخطوطة: (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) تحتوى على رسم تخطيطى لآلة الجنك (شكل رقم ١٨) وهى أمام عازفها [١٥٣].

يبلغ عدد الأوتار هنا خمسة عشر وترا ، وقد تدلت الأقسام الزائدة منها إلى الأسفل على غرار الآلات الآشورية والبابلية رغم الفارق الزمنى الكبير جداً بين الجنك فى المخطوطة العربية من القرن الرابع عشر الميلادى ، وبين الجنك البابلية من القرن التاسع عشر قبل الميلاد ، والجنك الآشورية من القرن التاسع ـ الثامن قبل الميلاد

* وتحتوى مخطوطة: (كتاب فى معرفة الحيل الهندسية) لابن الرزاز الجزرى العائدة إلى القرن الرابع عشر الميلادى على تصويرة لساعة مائية [١٥٤] .أحد أقسام هذه الساعة يحتوى على أربعة عازفين على آلات موسيقية مختلفة منها آلة الجنك.

تاريخ وأصل آلة الجنك :

لقد أثبتت الآثار الموسيقية أن الجنك هى أقدم الآلات الوترية التى استعملها الإنسان إن الدراسات المقارنة التى قمنا بها باللغتين العربية و الألمانية [١٥٥] قد أثبتت على ضوء الكتابات المسمارية والنقوش الأثرية أن أول وأقدم ظهور واستعمال الآلة الجنك كان فى العراق القديم فى عصر الوركاء (ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد) ،أما فى مصر فكان أول وأقدم ظهور للجنك فى عهد الأسرة الرابعة (٧٢٣ ـ ٥٦٣ قبل الميلاد) كما أثبت ذلك الباحث الألمانى هانس هيكمان المشهور بوفرة إنتاجه العلمى فى الآثار الموسيقية الفرعونية [١٥٦]

وفى إيران كان أول وأقدم، ظهور استعمال للجنك فى حدود سنة (٢٦٠٠ قبل الميلاد). واستمر استعمال الجنك فى العصور الإسلامية من الأندلس غربا إلى إيران شرقا وعبر هذا التاريخ الطويل لآلة الجنك لاحظنا حصول اختلاف وتنوع فى شكلها إن أقدم شكل لها كان مقوسا أو مدوراً ؛ لأنها قد تطورت من قوس الرماية ،أما الشكل الثانى فهو المعروف باسم (الجنك الزاوى) وذلك لنشوء زاوية حادة أو قائمة من جراء اتصال حامل الأوتار بالصندوق الصوتى

لقد ظهر الجنك الزاوى لأول مرة فى العراق فى العصر البابلى القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ق .م) المشهور بملكه السادس حمورابى [١٥٧] (١٧٢٨ ـ ١٦٨٦ ق.م) لقد أثبتت بحوث هيكمان وغيره من الباحثين الأجانب [١٥٨] أن مصر قد اقتبست الجنك الزاوى أى أن هذه الآلة هى آلة دخيلة إلى مصر ، وإن ظهورها واستعمالها لأول مرة كان فى عهد الفرعون أمنحوتب الثانى (١٤٣٦ ـ ١٤١٣ ق. م) أى بعد مرور (خمسمائة عام) على وجود هذه الآلة فى العراق

إن ما قدمناه من شرح موجز لتاريخ آلة الجنك يدحض قول كل من الدكتور محمود أحمد الحفنى وسعيد عزت حيث كتب الدكتور الحفنى ما يلى

« آلة الصنج الوترى (الهارب) آلة مصرية بحتة . » وقد عرف قدماء المصريين أنوعًا مختلفة من هذه الآلات ،أهمها: الصنج المنحنى ،وذو الحامل ، والكتفى، والزاوى .وأوتار هذه الآلات، كلها تعزف مطلقة .وانتقلت هذه الآلات من مصر حتى عمت سائر الممالك القديمة » [١٥٩]

أما سعيد عزت فقد كتب ما يلى « آلة يرجع عهدها الأول إلى الفراعنة المصريين » [١٦٠]

يرى الباحثون الأجانب أن آلة الجنك الزاوى هى ليست آلة مصرية أصيلة بل دخيلة مقتبسة. هؤلاء الباحثون الأجانب هم هيكمان و كالبن وفيكنر و كراد ينفتز وريمر وفريد ريش بين و شتاودر

انتقال آلة الجنك :

انتقلت آلة الجنك من الشرق إلى أوربا فى العصور الوسطى، حيث أخذت

تستعملها جماعات الموسيقيين الجوالين (التروبادور) فى فرنسا وجماعة (الميناسنكر) فى ألمانيا وفى أوائل القرن الثامن عشر اهتدت أوربا إلى صناعة الجنك ذات الدواسات (paddles) و عندئذ أصبح بإمكان عازف الهارب و (الجنك) رفع أو خفض تسوية الوتر بمقدار نصف بعد طنينى عن طريق هذه الدواسات ، الأمر الذى أدى إلى إدخال هذه الآلة إلى الفرقة السيمفونية كما انتقلت الجنك إلى الأقطار الآسيوية و الإفريقية

الكنارة

التسمية :

ترجع التسمية العربية كنارة و(كنارة بكسر الكاف وتشديد النون) من حيث الاشتقاق اللغوى إلى كناروم (kinnarum) الذى ورد فى الكتابات المسمارية من عصر حمورابى الذى حكم من سنة (١٧٢٨ ق م إلى ١٦٨٦ ق م).
وانتقلت هذه التسمية المسمارية كناروم فيما بعد إلى

اللغة المصرية القديمة بصيغة (كنر)

اللغة العبرية بصيغة كنور (kinnor) أيضاً بتشديد النون

اللغة الآرامية بصيغة كنورا (kinnora) بتشديد النون

اللغة الفينيقية بصيغة كنيرا (kinnyra) بتشديد النون

لقد أخطأ الدكتور محمود أحمد الحفنى (١٦١) عندما ذكرأن التسمية العربية كنارة مشتقة من التسمية المصرية القديمة كنر كما أخطأ الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى (١٦٢) عندما كتب أن الكنارة تسمى باللغة المصرية القديمة (كنر) واشتق منه التسمية العبرية (كنور) ، ثم العربية (كنارة) أو قيثارة

وحول كلمة (قيثارة) المرادفة فى الاستعمال لكلمة (كنارة) أود أن أقول ما يلى إن الدراسات اللغوية قد توصلت إلى أن الترجمة الإغريقية (أى اليونانية) للتوراة من القرن الثالث أو الثانى قبل الميلاد والمعروفة باسم الترجمة السبعينية (Septuagint) قد ترجمت الكلمة العبرية كنور بكلمة كيتارا وأحيانا بكلمة كنيرا (Kinnyra). أما الترجمة اللاتينية للتوراة المعروفة باسم (Vulgate) التى قام بها القديس جيروم (٣٤٧ - ٤٢م) فقد ترجمت الكلمة العبرية كنور بكلمة كيتارا (Cithara) هـذا وقـد أوضح الكتاب الإغريق القدامى أنفسهم أن كلمة كنيرا (Kinnyra) هى الكلمة كينارا (Kithara) علما بأنه سبق وأن قلنا إن

كلمة كنيرا (Kinnyra) هى كلمة فينيقية مقتبسة من الكلمة المسمارية كناروم (Kinnarum) لذا يمكن القول بأن الكلمة الإغريقية قيثارة (Kithara) هى الأخرى ترجع لغويا فى الأصل إلى كلمة كناروم ، وبالتالى فإن الكلمة (قيثارة) التى كان يعتقد أنها كلمة إغريقية قد وجدت أصلها المقتبس من الكلمة الفينيقية كنيرا، وهذه ترجع إلى كناروم المسمارية من العصر البابلى القديم (عصر حمورابى) الملك السادس من سلالة بابل الأولى (١٦٣)

الكنارة فى المصادر التراثية :

لم أعثر بعد على كلمة (كنارة) فى المخطوطات الموسيقية المحققة إلا أنها قد وردت فى كتاب: (المخصص) لا بن سيده (المتوفى عام ١٠٦٦ م) أما كلمة (قيثارة) فقد ذكرها فيلسوف العرب الكندى (المتوفى عام ٨٧٤ م) فى رسالته (فى أجزاء خبرية فى الموسيقى) لقد ذكر الكندى كلمة (القيثورة) فى رسالته (مختصر الموسيقى فى تأليف النغم وصنعة العود) ويرى زكريا يوسف أن استعمال الكندى لكلمة (قيثورة) بديلا عن كملة القيثارة يشير إلى أن الكندى قد اعتمد على مصادر سريانية قد تكون مترجمة أو معتمدة على مصدر يونانى (إغريقى) (١٦٤)

لقد وجدنا كلمة (القيثارة) فى كتاب (مفاتيح العلوم) للخوارزمى (المتوفى ٩٩٧م) أى فى العصر العباسى

الكنارة فى الآثار :

لم يعثر بعد على أثر عربى إسلامى يصور لنا آلة الكنارة (القيثارة) رغم أن هذه الآلة الوترية كانت معروفة فى العصر العباسى ، بدليل وجود الكلمة فى بعض المصادر التراثية إن ظاهرة عدم وجود مشاهد منقوشة فى الآثار العربية الإسلامية للكنارة تعود حسب رأينا إلى اقتصار هذه الآلة على الطبقات الشعبية ، كما هو الحال فى الوقت الحاضر ؛ حيث نجد (الطنبورة) و (السمسمية) ـ وهما الكنارة من وجهة علم الموسيقى ـ فى صعيد مصر وأقطار الجزيرة العربية مقتصرة على القرى و صيادى الأسماك ؛ لطغيان آلة العود فى المدن المتحضرة فى العصر الحاضر والعصر العباسى

المفهوم من الآثار العربية أن ما هو منقوش عليها كان يمثل مشاهد اللهو والشرب وغيرذلك فى قصور الخلفاء والأمراء والأغنياء مع مستلزمات ذلك أى الموسيقى مع آلاتها المفضلة عندهم

الكنارة فى العصر الحاضر

تعرف الكنارة فى الوقت الحاضر فى كثير من الأقطار العربية باسم (الطنبورة) أو (السمسمية)، والآلة المعروفة بالاسمين الأخيرين شائعة الاستعمال فى أقطار الخليج العربى والصعيد المصرى والسودان والحبشة. أما فى العراق فإن استعمال الطنبورة مقتصر على مجموعة من أصل إفريقى استوطنوا مدينة البصرة

تاريخ وأصل الكنارة :

إن الدراسات المقارنة التى قمنا بها حول آلة الكنارة (القيثارة) فى العلم القديم، والمستندة إلى الشواهد الأثرية التى جاءت من حضارات الأقطار المختلفة قد أثبتت أن أول وأقدم ظهور للكنارة كان فى العراق القديم قبل ما يزيد على (٤٦٥٠) سنة من الآن ، وأنها آلة سومرية الأصل [١٦٥]

وحول الكنارة فى مصر التى كان أول استعمال لها فى عهد الفرعون أمنحوتب الثانى (١٩٣٨ ـ ١٩٠٤ ق.م) بينما كان ظهور الكنارة فى العراق قبل مصر بحوالى ثمانمائة سنة وكتب هانس هيكمان وغيره من الباحثين الأجانب أمثال زاكس وشتاودر وكالبن وفريد رش بين وفامر وريس أن الكنارة ليست مصرية الأصل بل آلة دخيلة مقتبسة من أصل عراقى ، وأن اقتباس مصر قد شمل أيضاً الاسم المسمارى من العصر البابلى القديم (عصر حمورابى) وهو كناروم الذى أصبح فى اللغة المصرية القديمة بصيغة (كنر) [١٦٦].

لقد أغفل الدكتور محمود أحمد الحفنى فى كتابه :(علم الآلات الموسيقية) ذكر الكنارة فى العراق حيث نجده يقول فى الصفحة ٤٥ ، ٤٦ ما يلى

« ظهرت هذ الآلة بظهور الدولة الوسطى فى مصر ، وشوهدت صورها لأول مرة حوالى سنة ٢ ق.م فى نقوش مدافن بنى حسن ،ثم عم استعمالها فى الدولة الحديثة ، وقد انتقلت هذه الآلة فيما بعد إلى اليونان ثم الرومان ثم القوط

ثم جميع الممالك الأوربية مثل كثير غيرها من الآلات » [١٦٧].

أما الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى فقد أخطأ عندما ذكر فى مقالته (الطنبورة آلة شعبية صميمة) المنشورة فى مجلة الموسيقى العربية ، العدد الثامن لسنة ١٩٨٧م ما يلى

« وما من شك فى أن الفراعنة هم أول من صمموا أو ابتكروا تلك الآلة تحت اسم (الكنارة) ، ويمكن ملاحظتها فى النقوش والرسوم الموجودة بالمقابر والمعابد الفرعونية الآتية ،وذلك قبل وجود وازدهار الحضارة اليونانية بألف عام على الأقل » [١٦٨]. إن الدكتور الصنفاوى هو الآخر قد ترك وأغفل ذكر الشواهد الأثرية للكنارة السومرية فى العراق القديم

لقد تتبعنا فى دراستنا المقارنة للآثار الموسيقية الخاصة بالكنارة فى كل من العراق و مصر وسوريا وفلسطين و تركيا و إيران و بلاد الإغريق والرومان وذلك فى كتابنا :(الموسيقى فى العراق القديم ، بغداد ١٩٨٨م) حيث أثبتنا ـ على ضوء الشواهد الأثرية ـ عراقة وأصالة وقدم الكنارة فى العراق قبل بقية حضارات الأقطار الأخرى فى العالم القديم [١٦٩].

الآلات القوسية

يعتبر استعمال القوس فى العزف على الآلات الوترية بداية عصرجديد وتطورا هاما من الناحية الموسيقية الفنية فى تاريخ الموسيقى ؛ لأنه باستعمال القوس يأتى الصوت ممتدا ،بعكس العود وبقية الآلات غير القوسية فيأتى الصوت منها متقطعا، وفى هذا فرق كبير من الناحية الصوتية الموسيقية

إن أقدم إشارة تاريخية تذكر استعمال القوس فى العزف الموسيقى هى التى أوردها الفارابى (المتوفى عام ٩٥٠ م) حيث قال عند كلامه حول موضوع (الوجه فى استخراج النغم من الآلات المشهورة) ما يلى

« و منها: ما يحدث فيها النغم بأن يجر على أوتارها أوتار أخر أو ما يقوم مقام الأوتار » (١٧٠). وفى نفس المكان كتب الفارابى ما نصه

«. . . وكذلك التى يجر على أوتارها أوتار أخر منها ما قد يفرد لكل نغمة منها وتر ، ومنها ما قد يكتفى بقسمة وتر واحد أو أوتار عدة » (١٧١). وبعد الفارابى نجد ذكر استعمال القوس الموسيقى فى مصنفات علماء آخرين أمثال ابن سينا (١٧٢) وابن زيلة (١٧٣) وإخوان الصفا (١٧٤)وابن خلدون (١٧٥) (المتوفى عام ١٤٠٦ م).

انتقال القوس إلى أوربا :

انتقل القوس الموسيقى مع الآلات التى يستعمل فى العزف عليها إلى أوربا فى بداية القرن الحادى عشر الميلادى،كما أثبت ذلك الباحث الألمانى باخمان(١٧٦). إن انتقال القوس إلى أوربا كان عن طريق الأندلس وبلاد البيزنطيين. إن فضل الشرق على أوربا المتمثل فى انتقال القوس الموسيقى إليها ومعرفتها باستعماله لا يثمن؛لأنه لا يمكن تصور وجود الأوركسترا أو الفرقه السمفونية بدون الآلات القوسية.

الموطن الأصلى للقوس :

لقد اختلفت آراء الباحثين فى الموطن الأصلى للقوس الموسيقى وظهرت حول ذلك عدة نظريات وآراء منذ القرن الماضى فها هـو فتى (Fetis) الذى كان متأثرا

بنظرية التطور (دارون) - التى سيطرت على مختلف نواحى الفكر الأوربى - قد جعل شمال أوربا موطنا للقوس الموسيقى [177] .ولكن فى منتصف القرن التاسع عشر ظهرت آراء تؤكد على أهمية دور الشرق الحضارى وأن الحضارة الأوربية الغربية يمكن إرجاعها إليه ففى سنة ١٨٥٥م كتب فريدريك زامينر أن الشرق هو موطن القوس الموسيقى [178].

وعلى أثر ذلك نرى الباحث فتى يغير رأيه المذكور ويعتبر الآلة الهندية المعروفة باسم (رافاناسترون) هى الأم والأصل الذى تطورت منه الآلات الغربية القوسية، وقال أيضاً إن القوس الموسيقى قد انتقل من الهند عبر إيران والبلاد العربية إلى أن وصل إلى أوربا ، ولأجل إثبات رأيه نجده يقوم بإجراء مقارنة بين الرباب والكمنجة وبين الآلة الهندية رافانا سترون وهو يدعم رأيه هذا برابطة الدم العرقية بين الهنود وقبائل (الكلت) التى عاشت فى شمال غرب أوربا بعد أن انتقلت إليها من آسيا وجلبت معها القوس الموسيقى أثناء هذا الترحال [179] ، وسرعان ما انتشر هذا الرأى بين الباحثين فى أوربا وخارجها حيث نجده مثلا فى كتاب: (علم الآلات الموسيقية) للدكتور محمود أحمد الحفنى الذى كتب - دون ذكر المصدر - ما يلى:

« أقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس فى تاريخ العالم كله آلة هندية قديمة يرجع عهدها إلى أكثر من خمسة آلاف عام قبل الميلاد اسمها رافاناسترون كانت ذات وترين أو ثلاثة نجد أنها لم تتقدم فماتت» [180]

أما سعيد عزت فقد كتب ما يلى

«. . ولكن ولا شك فى أن هذه الآلات ذات القوس قد عرفت فى المدنيات القديمة ، فقد عرف الهنود من خمسة آلاف سنة آلة وترية ذات قوس تشبه (الربابة) المعروفة إلى حد بعيد ، وكان عليها وتران واسمها رافاناسترون ،وقد انتقلت هذه الآلة الهندية إلى الفرس ثم العرب الذين سموها (رباب) وابتكروا منها الآت ذات وتر واحد وأخرى ذات وترين أحدهما قرار الآخر » [181] وسعيد عزت هو الآخر لم يذكر المصدر الذى أخذ منه المعلومات

إن الرأى الذى أبداه فتى حول الآلة الهندية رافاناسترون قد تصدى له الباحث الألمانى يوليوس رولمان [182] الذى أشار إلى عدم تمكن الباحثين من البرهنة على

قدم تاريخ الآلة الهندية (٥٠ قبل الميلاد) كما أن هذه الآلة ليست بدائية أولية. واعتقد رولمان أن القوس الموسيقى قد ظهر فى عدة مدن من أقطار الشعوب المتحضرة بصورة منفصلة وبدون سابق اتصال فيما بينها ،أى أنه لا يرى وجود موطن واحد مركزى لقوس الموسيقى

والمراجع الأوربية من هذا القرن تكرر النظرية الهندية لأصل القوس الموسيقى حيث نجد ذلك فى مؤلفات كل من كينسكى [١٨٣] وكالبن [١٨٤] وسترين [١٨٥] ودريكر [١٨٦] وزاكس [١٨٧] إلا أن زاكس يغير رأيه فى سنة ١٩٤م ويقول إنه ليست الهند ولا المنطقة الإسكندنافية (شمال أوربا) هى موطن القوس الموسيقى وإنما أواسط آسيا [١٨٨] وقال بمثل هذا الرأى أيضاً الباحث بسارابوف [١٨٩].

وشمل البحث أيضاً تاريخ القوس حيث ظهرت نظريتان الأولى تقول بوجود الآلات الوترية ذات النبر جنبا إلى جنب مع الآلات ذوات القوس فى كافة العصور منذ ظهور الآلات الوترية بصورة عامة و النظرية الثانية تقول: إن أقدم الآلات الوترية هى التى ينبر عليها بالأصابع ثم ظهر استعمال المضارب فى العزف على الأوتار، وأخيرا ظهر القوس الموسيقى ويقول أصحاب هذه النظرية إن الآلات الوترية التى يعزف عليها بالقوس كان يعزف عليها قبل ذلك بالأصبع أو المضراب وقد عارض زاكس النظرية الثانية وأكد على الجانب العنصرى ، وقال: إنه توجد شعوب تفضل وتكثر من استعمال الآلات الوترية ذوات القوس وشعوب أخرى تميل إلى الآلات الوترية ذات النبر أى أنه حسب رأيه لا يوجد حد فاصل بين تاريخ هذين النوعين من الآلات الوترية ؛ لذلك فإن مشكلة القوس الموسيقى هى مشكلة عنصرية وليست تاريخية [١٩٠] لقد عارض هذه النظرية التى قال بها زاكس كل من يوليوس فون شلوسر[١٩١] وأوسكار فلايشر[١٩٢] وفريتز بوزه[١٩٣]. وقال الباحث الأخير إن تفضيل صوت النبر على صوت القوس و بالعكس هو أمر يخضع للذوق و المودة وليس للعنصر والدم والعرق

إننى أخالف زاكس فى نظريته العنصرية وأخالف كذلك أصحاب النظرية الأولى التى تقول بظهور آلات النبر والآلات القوسية فى زمن واحد وأقول إن الشواهد الأثرية فى الواقع تثبت صحة النظرية الثانية التى تقول بأن أقدم

الآلات الوترية هى الآلات التى ينبر عليها بالأصابع و بعدها آلات النبر بالمضراب وأخيراً الآلات ذوات القوس ، كما أننى أويد رأى فريتز بوزه من أن تفضيل شعب لآلات النبر وآخر للآلات القوسية هو أمر يخضع للذوق و(الموضة) وأحسن مثال أقدمه على صحة هذا القول هو انتشار آلة الكيتار فى الوقت الحاضر فى البلاد العربية حيث أصبح فعلا (موضة)

واتبع بعض الباحثين أمثال أندريه شيفنر [١٩٤] وهانس هيكمان [١٩٥] طريقة المقارنة مع الآلات التركستانية و الجورجية و اليونانية - الشرقية ولعل الباحث الألمانى باخمان [١٩٦] هو أول من عالج هذه المشكلة و عرضها مدروسة من جميع النواحى ، وتوصل إلى أن موطن القوس الموسيقى يقع فى أواسط آسيا و أدلته فى ذلك هى

١- أن أصل المؤلفين الذين ذكروا الآلات الوترية ذوات القوس مثل الرباب هو وسط آسيا ، أمثال: الفارابى وابن سينا ومحمد بن أحمد الخوارزمى

٢ - أن كتاب درويش على من القرن السابع عشر والذى عالج الآلات الموسيقية فى أواسط آسيا يذكر أن الآلة المعروفة باسم كيجك و بالفارسية كيشك قد اخترعت فى أواسط آسيا فى عهد السلطان محمود الغزنوى (٩٩٨- ١٠٣٠م) ويعتمد المؤلف درويش على فى هذا القول على الروايات و الأخبار الشفهية والأقوال التى سمعها من أفواه الناس ، والتى تجعل ناصر خسرو مخترع الآلات القوسية

٣ - إن تركيب الآلات القوسية يشير إلى أن أصلها هو أواسط آسيا ؛ حيث إنها تشبه الطنبور الخراسانى الذى له عنق طويل وصندوق صوتى بشكل الكمثرى وله وتران، أو تشبه الآلة المعروفة باسم قوبوز

هذه الأدلة التى قدمها باخمان هى غير مقنعة ، ونرد عليها بما يلى

١ - أن المؤلفين الذين ذكرهم باخمان أمثال: الفارابى وابن سينا و الخوارزمى هم وإن ولدوا خارج العراق إلا أن القسم المهم من حياتهم ودراستهم وإنتاجهم العلمى فى الموسيقى لم يتم فى موطن ولادتهم بل فى بغداد مركز الحضارة العربية

الإسلامية فالفارابى مثلا قد كتب كتابه الشهير : (الموسيقى الكبير) فى بغداد وهذا واضح من كلامه التالى حول الطنبور البغدادى ؛ إذ قال ما يلى « ولما كان البغدادى أشهر هذين فى البلدة التى كتبنا فيها كتابنا هذا رأينا أن نبتدئ أولا بالبغدادى ثم نتبعه بالخراسانى »

٢ ـ لقد فات على باخمان أن الآلات المعروفة باسم كيجك (كيشك) ، قوبوز ، طنبور كانت موجودة ومستعملة فى العراق قبل الإسلام، وأن اختراعها فى أواسط آسيا فى عهد السلطان محمود الغزنوى (٩٩٨ ـ ١٠٣٠م) هو قول لايعتد به من الناحية العلمية و التاريخية

٣ ـ فى بداية القرن العاشر الميلادى يذكر ابن الفقيه فى (جغرافيته) أن آلة الجوزة (الرباب) كانت منتشرة من السند إلى مصر وأن أقباط مصر هم أمهر فى العزف على هذه الآلة من أهالى السند ، فإذا كانت أواسط آسيا الموطن الأصلى للقوس وآلاته لوجب أن يكون سكان أواسط آسيا أمهر فى العزف على آلاتهم الأصلية من بقية الشعوب ولكن الواقع المعروف يخالف ذلك كما يتضح هذا من كلام ابن الفقيه فى (جغرافيته) (١٩٧).

العراق موطن القوس :

بعد عرضنا السابق للنظريات المختلفة حول الموطن الأصلى للقوس نود أن نقول من جانبنا إن الباحثين الأجانب المذكورين لم يكونوا على علم بحضارة العراق القديم الموسيقية الراقية ؛حيث إن آثارها الموسيقية لم تكن منشورة ومعروفة كما هو الحال فى الوقت الحاضر ، وهذا الواقع يحتم علينا أن نقول الآتى

إن الآلات الوترية القوسية المستعملة فى كل من العراق و إيران وتركيا وغيرها المعروفة باسم (الرباب) و(الكمنجة) و(الجوزة) و(كيجك) و(كيشك) و(قوبوز) وأسماء أخرى هى من حيث الشكل تشبه فى صندوقها الصوتى والرقبة (العنق أو الزند) تشبه العود القديم المستعمل فى العراق فيما قبل الإسلام أى أن الآلات القوسية المذكورة ترجع فى أصلها ـ من حيث الشكل ـ إلى العود العراقى القديم الذى كان أول ظهوره فى العصر الأكدى فى حدود (٢٣٥٠ قبل الميلاد) وكان

هذا العود القديم يحتوى فى بادئ الأمر على وتر واحد ثم أصبح فيما بعد يحتوى على ثلاثة أوتار مثل الآلات المذكورة ، والفرق الوحيد بينها أنها تعزف بالقوس ، بخلاف العود العراقى القديم ؛ أى أن الفارق بين الاثنين هو القوس لقد أثبتت الآثار الموسيقية أن العراق القديم قد عرف استعمال حجمين من المضارب أى الصغير والطويل ، حيث استخدمت فى العزف على الجنك والكنارة والعود.

هذا ، ولا ينكر أن ظهور و استعمال المضراب فى العزف على الأوتار هو خطوة تقنية فنية مهمة فى تاريخ الموسيقى ، وهو يتطلب ـ شأنه شأن القوس ـ مرحلة حضارية وموسيقية عالية ومتقدمة ، وهذا ما كان متوفرا فى العراق فى عصور ما قبل الإسلام وفى العصور الإسلامية .لذلك ولما كانت الآلات الوترية ووسائل العزف عليها قد ظهرت فى العراق قبل غيره من الأقطار أى أن التطور التقنى الموسيقى من العزف على الأوتار بواسطة الأصابع المجردة إلى استعمال المضراب الصغير ثم الطويل قد حصل فى العراق ؛ ونظرا لأن الآلات الوترية ذات القوس كانت معروفة فى العراق القديم ولكن بدون قوس لذلك كله نرى احتمال أن يكون العراق موطن ظهور القوس

إن اكتشاف آثار موسيقية فى المستقبل هو الذى سوف يحل مشكلة الموطن الأصلى للقوس

الرباب و الجوزة

التسمية :

أطلق العرب الكلمة العربية (رباب) على عدة أنواع من الآلات التى يعزف عليها بالقوس شأنهم فى هذا شأن الفرس الذين أطلقوا كلمة (كمانجة) على الآلات القوسية

وتنوعت أشكال الرباب وعرفت بأسماء مختلفة حسب الأقطار المستعملة فيها، فعرف منها فى مصر والمشرق العربى (رباب الشاعر) التى تسمى فى العراق (ربابة) وهناك الرباب المغربى

وتدخل فى فصلية الرباب الآلة القوسية التى تسمى فى العراق فقط (الجوزة) وفى مصر الرباب المصرى هذا وكان قطب الدين الشيرازى (١٢٣٦ ـ ١٣١٠م) أول من أطلق كلمة (كمانجة) وفصلها عن الرباب بعد أن كانت كلمة الرباب تطلق على الاثنتين

الرباب فى المصادر التراثية :

ورد ذكر الرباب فى المصنفات العربية المختلفة حيث ذكرها الجاحظ (المتوفى ٨٦٨م) فى (مجموعة الرسائل) وقال الخليل بن أحمد الفراهيدى [١٩٨] (المتوفى (٩٧١ م) : « إن العرب كانوا ينشدون أشعارهم على صوت الرباب » كما ذكر الرباب ابن سينا وابن زيلة والخوارزمى وقطب الدين الشيرازى واللاذقى والمؤلف المجهول لمخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) من القرن الرابع عشر الميلادى ، وابن خلدون (المتوفى ١٤٠٦م) إلا أن الشرح الوافى و المعالجة العلمية المفصلة لآلة الرباب نجدها فى كتاب: (الموسيقى الكبير) للفارابى (المتوفى ٩٥٠ م)[١٩٩]

وكلمة (الربابة) لم يذكرها المؤلفون القدامى إلا القليل ، فقد ذكر ابن غيبى (المتوفى عام ١٤٣٤ م) أنها كانت الآلة المفضلة لدى البدوى

الجوزة

التسمية :

الجوزة تسمية حديثة سائدة فى العراق فقط ترجع هذه التسمية إلى المادة التى يصنع منها الصندوق الصوتى لآلة الجوزة وهى (جوز الهند) أما فى الأقطار العربية فتعرف باسم (الرباب) أو (كمنجة) أو (الكمنجا) ومنذ الفترة المظلمة سادت التسمية الفارسية (كمانجة)

وفى مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) من القرن الرابع عشر الميلادى يوجد رسم تخطيطى لعازف على الجوزة التى وصفت فى المخطوطة تحت الاسم العربى (الرباب)

وفى مخطوطة :(كنز التحف) الفارسية من القرن الرابع عشرالميلادى هناك أيضا رسم تخطيطى لآلة الجوزة إلا أن التسمية المستعملة فيها هى (كمنجة) انظر: الشكل رقم (٢٤) .والشكل رقم (٢٣) عن مخطوطة (كشف الهموم)

لقد عالج مؤلف (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) آلة الجوزة تحت اسم (الكمنجا) إذ كتب

« الكمنجا وهى مشتقة من الرباب جنسها كجنسه ، لكنها أرق طربا وأطيب ، واسمها مشتق من الغيبة والحضور كما يقال ليس من غاب ولم يحضر كمن جا » [٢٠٠].

الجوزة فى الآثار :

إن أقدم أثر يرينا العزف على الجوزة يعود فى تاريخه إلى القرن الثالث عشر الميلادى ،وهوعبارة عن إناء برونزى مطعم بالفضة ، وهو عراقى الصنعة محفوظ فى متحف فكتوريا و ألبرت فى لندن [٢٠١]. ومشاهد العزف على الجوزة قد جاءتنا بصورة خاصة فى المخطوطات و المنمنمات الأثرية ، كما يلى

* مخطوطة :(كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) من القرن الرابع عشر الميلادى ، حيث نشاهد عازفا على الجوزة التى أطلق عليها مؤلف المخطوطة اسم (الرباب) أى الاسم العربى العام للآلات القوسية وضع العازف آلته على ركبته بوضع رأسى ـ كما هو الحال فى العراق فى الوقت الحاضر ـ وقد مسك (زند) أى عنق الآلة بيده اليسرى ، أما اليمنى فقد مسك بها القوس. الصندوق الصوتى مدور ،وعدد الآوتار هو ثلاثة ولكن عدد الملاوى هو أربع [٢٠٢]. انظر: (الشكل رقم ٢٣)

* مخطوطة: (كنز التحف) الفارسية من القرن الرابع عشر لمؤلف مجهول تحتوى على رسم تخطيطى مع القوس .الصندوق الصوتى هنا كروى مدور، ينتهى فى الأسفل بعدة كرات صغيرة متلاصقة تنتهى بشكل مدبب هو فى الواقع نهاية العنق أو الزند المحتوى قسمه العلوى على اثنتين من الملاوى (مفتاحين) انظر: (الشكل رقم ٢٤)

* فى متحف الفنون فى واشنطن توجد تصويرة تعود إلى سنة ١٤٥٠م ترينا العزف على الجوزة (شكل رقم ٢٥). الصندوق الصوتى صغير وكروى الشكل مدور ، والعنق رفيع طويل ، ويحتوى على أربع ملاوٍ أو مفاتيح فى أسفل الصندوق الصوتى يوجد قضيب مدبب النهاية يحتوى على جزئين مدورين

* فى قطعة من الحرير نقشت بمشهد يمثل العزف على الجوزة يرتقى تاريخها إلى النصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادى العزف على الجوزة فى حالة الجلوس وقد مسك القوس الصغير بيده اليمنى

أصل الجوزة :

يقول البعض من خبراء المقام العراقى [٢٠٣] إن الجوزة هى آلة فارسية ،دون أن يذكروا الأسانيد والأدلة التى تدعم أوتثبت رايهم، أما أنا فأقول إن ما لدينا من مادة أثرية فى الوقت الحاضر تجعلنا لا نأخذ بهذا الرأى بل نخالفه ؛ إذ أننى أرى أن الجوزة تعود فى أصلها إلى العود العراقى القديم الذى كان أول ظهور له فى العصر الأكدى (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ ق.م) حيث إن شكل أجزاء الجوزة (العنق

أو الزند والصندوق الصوتى) لا تختلف عن العود العراقى القديم الذى نشأ وترعرع وانتشر فى العراق فى عصور ما قبل الإسلام ، واستمر استعماله فى العصور الإسلامية حيث أصبح هذا الشكل من العود يعرف فى العصر العباسى باسم (الطنبور البغدادى) الذى عالجه الفارابى بكل تفصيل

هذا ، وحيث إنه سبق لنا وأن قلنا باحتمال أن يكون العراق الموطن الأصلى للقوس بسبب أن العراق كان موطن ابتكار العديد من الآلات الموسيقية والتحسينات التقنية والفنية ؛ لذا فإن العراق فى نفس الوقت هو الموطن الأصلى للجوزة

انتقال الرباب والجوزة :

من الثابت أن أوربا قد اقتبست الرباب و الجوزة من الشرق ، وبالتحديد من العرب بدليل استعمال اللغات الأوربية لكلمة (رباب) العربية حيث أصبحت بصيغ مختلفة أمثال

إن الذى قال باقتباس أوربا للرباب هم الباحثون الأوربيون أنفسهم[٢٠٤]. إن أوربا قد عرفت الآلات الوترية ذات القوس منذ القرن الحادى عشر الميلادى وذلك بعد أن انتقلت إليها بواسطة العرب عن طريق الأندلس وصقلية ، وظلت التسمية العربية (رباب) سائدة فى أوربا لغاية القرن الرابع عشر الميلادى ، حيث ظهر اسم جديد هو (فيول) أو (فيولا) بمعنى الوتر هذا ولعل أهم شىء اقتبسته أوربا من العرب هو القوس الموسيقى ؛ إذ بدونه لا يمكن للمرء أن يتصور وجود الموسيقى الأوربية و الأوركسترا أو الفرقة السيمفونية بدون القوس الموسيقى

ومن الآثار والمخطوطات الأوربية المحتوية على مشاهد للرباب والجوزة نذكر على سبيل المثال:

١ ـ رسوم فى سقف إحدى الكنائس فى بالرمو / صقلية [٢٠٥].

٢ ـ مخطوطة إسبانية من النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى،وفيها ثنائى العود و الرباب [٢٠٦].

آلات وترية غير معروفة

من ضمن الآلات الوترية التى استعملت فى العصر العباسى والتى وصلت إلينا أسماؤها دون تفاصيل أخرى هى آلة (الشاه رود) و (العنقاء)

الشاه رود

تسمية هذه الآلة تسمية غير عربية ،وهى لم تكن معروفة فى مملكة العرب قبل الفارابى (المتوفى عام ٩٥٠م)

ورد ذكر هذه الآلة الوترية فى مصنفات الفارابى (٢٠٧) وابن سينا (٢٠٨) وابن زيلة (٢٠٩) ،وقد تضمن كتاب:(الموسيقى الكبير) للفارابى رسما تخطيطياً لها. انظر: (الشكل رقم ٣٩) ، كما ذكر الفارابى مخترعها إذ كتب ما يلى

« لنتفقد من الآلات المشهورة عندنا أكثرها إعطاء للنغم ، فنقول: إن التى وجدناها نحن بهذه الصفة من الآلات المشهورة فى مملكة العرب هى الآلة التى تسمى (الشاه رود). وهذه إنما استنبطت فى زماننا نحن ولم تكن تعرف فيما خلا من الزمان ،وأول من استخرجها رجل من أهل صغد سمرقند يعرف بخليص بن أحوص واستخرجها أول من استخرجها ببلاد الماه أى الجبل ، وذلك فى سنة ألف ومائتين وثمان وعشرين من سنى الإسكندر ، وسنة ست وثلاثمائة من سنى العرب ، ثم حملها إلى بلاد الصغد ، وبلاد الصغد هى قريبة من أقاصى البلدان التى هى فى ناحية الشمال وقريبة من أن تدخل فى الإقليم السادس ، وعرض أواخرها زائدة على خمسة وأربعين جزءا ومائلة من الوسط إلى المشرق فاستعملت هناك وفيما تاخمها من البلدان إلى المشرق والشمال ،وسمعها أهلها فلم ينافر ما فيها أحد من أهل تلك البلدان، ثم حملها إلى أرض بابل حيث كان بها أعظم ملوك العرب فى ذلك الزمان، ثم أدخلها مدينة بغداد وسمع بها ما فيها من النغم، ثم حملت إلى بلاد مصر وما وراءها وسلك بها على بلدان الجزيرة والشام وسمع

منها جميع الألحان الموجودة فى أهل هذه البلدان المختلفة، القديمة منها والمحدثة فلم يكن شيء مما وجد فيها من النغم منافرا لأحد من الناس» (٢١)

إن الرسم الوحيد لهذه الآلة هو الذى ورد فى كتاب :(الموسيقى الكبير) للفارابى ورغم وجود هذا الرسم لا يمكن تحديد هذه الآلة بالضبط

ولكن بالاستناد إلى ما ذكره ابن سينا فى كتابه: الشفاء ، وما ذكره ابن زيلة فى كتابه: (الكافى فى الموسيقى) يمكن القول إن آلة الشاه رود كانت من الآلات الوترية الخالية من الدساتين التى تدل على مواضع أو مخارج النغم هذا، ولا يوجد أى أثر إسلامى يرينا طريقة العزف عليها

العنقاء

العنقاء آلة وترية كانت معروفة فى العصر العباسى ولكن لا يعرف عنها إلا الاسم فقط ذكر هذه الآلة ابن سينا فى كتابه (الشفاء) عند كلامه عن الآلات الوترية الخالية من الدساتين باسم (ذو العنقاء) ،وذكرها بعد ذلك تلميذه ابن زيلة فى كتابه: (الكافى فى الموسيقى) باسم (العنقاء) (٢١١). هذا ولم يرد أى رسم تخطيطى لهذه الآلة فى المصادر المذكورة ؛ لذا لا يمكن تصور شكل هذه الآلة و طريقة العزف عليها

هوامش القسم الرابع

(١) الفارابى: الموسيقى الكبير ، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة ، ص ٤٩٦ وما بعدها.

(٢) ابن زيلة الكافى فى الموسيقى،تحقيق :زكريا يوسف ،ص ٧٢ وما بعدها.

(٣) ابن سينا الشفاء ، تحقيق: زكريا يوسف، القاهرة ١٩٥٦م

(٤) سعيد عزت: التذوق الموسيقى ، نحو دائرة معارف موسيقية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٥٨م ص ٨٢ ، وما بعدها

(٥) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، القاهرة ١٩٧١م ، ص٢٤ وما بعدها

(٦) انظر على سبيل المثال الفيروزآبادى القاموس المحيط ص ٢٣٠ ، محمد ابن أبى بكر عبد القادر الرازى مختار الصحاح ص ٤٦١ ، نجيب إسكندر: معجم المعانى ،ص ٢٥٢

(7) Subhi Anwar Rashid, M esopotamien . Musikgeschichte in Bildern , Leipzig 1984 , s . 13 .

(٨) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى ، بغداد ١٩٨٩م ، ص ٥٢ وما بعدها

(٩) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الاسلامية ، بغداد ١٩٧٥م، ص ٣٦ وما بعدها

(10) Campbell , R . , Zur Typologie der Schalenlangha Lslaute, s. 7 ff .

(11) Hornbostel and Sachs , systematik der Musikinstrumente,in : Zeitschrift fur Ethnologie 46,1914,s.553- 590.

(١٢) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٤٧ .

(١٣) رسالة الكندى فى اللحون والنغم ، ملحق ثان لكتاب مؤلفات الكندى الموسيقية ،تحقيق: زكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٥ م ، ص ١١ وما بعدها

(١٤) المرجع السابق ،ص ١٧٢

(١٥) المرجع السابق ،ص ٧

(١٦) الفارابى الموسيقى الكبير ،ص ٤٩٨ ـ ٥٠١.

(١٧) ابن سينا الشفاء ، ص ١٤٤ ـ ١٤٦

(١٨) ابن زيلة الكافى فى الموسيقى ،ص ٧٤ ـ ٧٧

(١٩) الحاج هاشم الرجب ؛مقال عن حاوى الفنون وسلوة المحزون،مجلة فنون، العدد (١٣٦) لسنة ١٩٨١م ، ص ١٨، ١٩

(٢٠) ابن الطحان حاوى الفنون وسلوة المحزون ، تحقيق :زكريا يوسف (غير مطبوع) ص ٩٥

(٢١) هو العود ، والكلمة فارسية أى صدر البط ؛ لأن صورته تشبه صدر البط وعنقه وهو فارسى معرب ، وأصله (بربت)؛ لأن الضارب به يضعه على صدره واسم الصدر (بر) انظر: قاموس الموسيقى العربية للدكتور حسين على محفوظ ،ص ٣٦

(٢٢) لا يوجد فى المخطوطة ما قاله الشاعر ومكانه فراغ

(٢٣) ابن الطحان حاوى الفنون وسلوة المحزون ،ص ٩٥ ـ ٩٨

(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٠

(٢٥) المرجع السابق ، ص ١٠١

(٢٦) يظهر لنا أن الأوتار الأربعة فى عود ابن الطحان كانت ثنائية الشد ـ أى مزدوجة ـ كما هى فى الوقت الحاضر

(٢٧) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ، المجلد الأول ، القسم الرياضى ، ص ٢ ٢ ـ ٤ ٢

(٢٨) الحسن الكاتب كمال أدب الغناء ، تحقيق زكريا يوسف ،مجلة المورد المجلد الثانى ، العدد الثانى لسنة ١٩٧٣م ،ص ١٢١ ، ١٢٢

(٢٩) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموى البغدادى كتاب الأدوار ، شرح وتحقيق: الحاج هاشم الرجب ، ص ١٥٩

(٣٠) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموى البغدادى: الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية، شرح وتحقيق: الحاج هاشم الرجب ، ص ١٤٠ ، ١٤١

(٣١) محمد بن عبد الحميد اللاذقى الرسالة الفتحية فى الموسيقى ، شرح وتحقيق: الحاج هاشم الرجب ، ص ١٧٣

(٣٢) المرجع السابق ، ص ١٧٨، ١٧٩

(٣٣) كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب لمؤلف مجهول ، دراسة وتعريف: ظمياء محمد عباس ، مجلة المورد ، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤م ، ص ١٣٩

(٣٤) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٧٥ ، شكل ١١

(٣٥) البنجق: مصطلح وضعه مجمع اللغة العربية فى القاهرة ضمن مصطلحات أجزاء العود .وقد قام الدكتور حسين على محفوظ مشكورا بإعادة نشر هذه المصطلحات فى كتابيه: (معجم الموسيقى العربية ، بغداد ١٩٦٤م) و(قاموس الموسيقى العربية ، بغداد ١٩٧٧) .والبنجق أو الرأس هو اسم الجزء النهائى بعد رقبة العود حيث تثبت فيه المفاتيح (الملاوى)

(٣٦) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،ص ٧٦ وما بعدها ، شكل ١٤ صورة رقم (٥)

(٣٧) المرجع السابق ،ص ٧٧ ، شكل ١٥ صورة رقم (٦)

(٣٨) المرجع السابق، ص ٧٧ ،وما بعدها شكل ١٦ صورة رقم (٧)

(٣٩) المرجع السابق، ص ٧٨ ، صورة رقم (٨)

(٤) المرجع السابق ،ص ٧٩ ، شكل ١٨ صورة رقم (٩).

(٤١) المرجع السابق، ص ٧٩ ، شكل ١٩ صورة رقم (٧)

(٤٢) المرجع السابق، ص ٨٢ ، شكل ٢٤

(٤٣) المرجع السابق، ص٨٢ ، وما بعدها

(٤٤) المرجع السابق ،ص ٨٥ ، وما بعدها، شكل ٣٣

(٤٥) المرجع السابق ، ص ٩٠ ، شكل ٣٤

(٤٦) المرجع السابق ص ٩٠ ، شكل ٣٥

(٤٧) المرجع السابق ،ص ٩٢ شكل ٢٩، صورة رقم (٣).

(٤٨) المرجع السابق ، ص ٩٢

(٤٩) المرجع السابق ، ص ٩٣، شكل ٤

(٥٠) كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب ، ص ١٣٩

(٥١) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٩٤ ، شكل ٤٢ صورة رقم (٨٨)

(٥٢) المرجع السابق ، ص ٩٥ ،شكل ٤٢ صورة رقم (٣٣)

(٥٣) المرجع السابق ، ص ٩٥ ، صورة رقم (٣٤)

(٥٤) المرجع السابق ، ص ٩٥ ، شكل ٤٣ صورة رقم (٣٥)

(٥٥) المرجع السابق ، ص ٥٦ وما بعدها ، ولنفس المؤلف الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى ، ص ٦٢ وما بعدها

(٥٦) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية،ص ١١٨ وما بعدها

(٥٧) سعيد عزت التذوق الموسيقى ، ص ١٥٥

(٥٨) الدكتور محمود أحمد الحفنى   علم الآلات الموسيقية ،ص٧٣

(٥٩) صيانات محمود حمدى   تاريخ صناعة العود ودوره فى الحضارات الشرقية والغربية ، ص ١٦

(٦٠) الدكتور صبحى أنور رشيد   الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى ، ص ٥٢ وما بعدها

(61) Stauder , Zur Fruhgeschichte der Laute ,in Festschrift H . Osthoff, s . 15 ff .

(62) Kathlen Schliesenger The Precursors of the Violin Family 1917 , p . 491

(٦٣) المحامى عباس العزاوى   الموسيقى العراقية فى عهد المغول والتركمان ،ص ٩٦.

(64) Farmer , Studies in Oriental Musical Instruments I, London 1931 , p .93 .

(65) Grohmann , Arabien , s. 68

(٦٦) الدكتور محمود أحمد الحفنى   علم الآلات الموسيقية

(٦٧) سليم الحلو   تاريخ الموسيقى الشرقية

(٦٨) صيانات محمود حمدى   تاريخ صناعة العود ، ودوره فى الحضارات الشرقية والغربية

(٦٩) دكتور محمد محمود سامى حافظ   تاريخ الموسيقى والغناء العربى

(٧٠) عبد العزيز عبد الجليل   مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية

(٧١) الدكتور صبحى أنور رشيد   دراسة فى أصل وتاريخ العتب (الدساتين) فى عود العراق القديم ، مجلة الموسيقى العربية ، تصدر عن المجمع العربى للموسيقى ، العدد السابع أغسطس / آب ١٩٨٦م ، ص ٧٦ ـ ٨٩

(72) Ellermeier , F. Beiträge Zur Frühgeschichte altorienta-

lischer Saiteninstrumente , in Archäologie und Altes Testament.

Festschrift für kurt Galling Zum 8 Jenuar 1970 Hersg .Von .

Kuschke und kutsch, Tubingen 1970 , s . 75 - 90.

(73) Benzinger , Hebräische Archäologie 1927, s . 243 .

(74) Hans Hickmann , Vorderasien und Agypten im musikalischen Austausch, in Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 1962 , s . 32 .

Agypten Musikgeschichte in Bilderen , Leipzig 1961, s .16, 28, 34 , 42 .

(75) Sachs, The History Of musical Instruments , New York 1940 , p . 102 .

(76) Stauder , Zur Frühgeschichte der Laute , in : Festschrift

Helmut Osthoff zum 65 Geburtstage , Tutzing 1961,s. 15 .

Die Musik der Sumerer , Babylonier und Assyrer,in :

Orientalische Musik, Handbuch der orientalistik 1970 , s .197.

(77) Duchesne-Guillemin , M . La Musique en Egypt et en Mesopotamie Anciennes , in : Encyclopedie de pleiade . Histoir de la Musique I , 1960 , p. 355

(78) Aign , Die Geschichte der Musik instrumente des ägäischen Raumes bis um 700 v . chr , ph . d . Dissertation, Frankfurt a . M . 1963 , s . 150 .

(79) Behn, F ., Musikleben im Altertum und fruhen Mittelater Stuttgart 1954 .

(80) Farmer , The Music Of ancient Egypt , in The New Oxford History of Music I, Ancient and Oriental Music , London 1966 , p. 275

(81) Reese , G . , Music in the Middle Ages , London 1965, p . 7

(82) Spycket , La musique Instumentale Mesopotamienne , in Journal de Savants , 1972 , p . 153 - 209

Turnbull, The origin of the Long-necked Lute ,in Galpin Society Journal 25 , 1972 , p. 58 - 66 .

Collon /Kilmer, The Lute in Ancient Mesopotamia , in : Music and Civilisation The British Museum yearbook 4 , 1980,p . 13- 23 .

Eichmann , Ricardo, Zur Kunstruktion und Spielhaltung der altorientalischen Spiesslauten Von Anfongen bis in die Seleukidische parthische Zeit , in : Baghdader Mitteilungen Bd . 19 , 1988 , s . 583 - 625 .

Subhi Anwar Rrashid , Buchbesprechung zu Stauder : Die Harfen und Leiern .Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit , Frankfurt a . M 1961 , in Berliner Jahrbuch fur Vor - und Fruhgeschichte 7, 1967, s. 355-359

(٨٣) انظر هامش رقم (٧٦)

(٨٤) انظر هامش رقم (٨٠)

(٨٥) الفيروزآبادى القاموس المحيط ، الجزء الثانى ص ٨١

(٨٦) محمد بن أبى بكر بن عبد القادر الرازى ؛ مختار الصحاح ، ص ٣٩٨.

(87) Freitag, Lexicon Arabicum ,1837 , p. 382 .

(88) Lane, Arabian Dictionary , 1885

(89) Zenker,Turkisch- deutscher Worterbuch 1866 .

(90) Farmer, Historical Facts for the Arabian Musical Influence, 1966 , p . 240 .

(91) Farmer ,Islam . Musikgeschichte in Bildern ,Leipzig , s.88, Fig . 75 .

(٩٢) الدكتور محمود أحمد الحفنى: علم الآلات الموسيقية ، ص ٨١

(93) Buchner, Folk music Instruments of the world , p. 172 .

(٩٤) كان المستشرق شلوتزر أول باحث استعمل فى سنة ١٧٨١م مصطلح (سامى) و(ساميين) الذى أطلقه على المتكلمين بإحدى لغات العائلة السامية كالعربية والعبرية والأكدية (البابلية والآشورية) والآرامية والكنعانية والفينيقية للتشابه الواضح فى هذه اللغات وظن شلوتزر أن المتكلمين بهذه اللغات قد انحدروا من نسل سام بن نوح الوارد فى التوراة / جدول الأنساب (سفر التكوين ، الإصحاح العاشر: ٢١ ـ ٣١ ،الإصحاح الحادى عشر ١٠ ـ ٢٦). ومنذ ١٧٨١م ظلت التسمية المذكورة فى الاستعمال

(٩٥) الكتاب المقدس :أى كتب العهد القديم والعهد الجديد ، جمعية الكتاب المقدس فى الشرق الأدنى ، بيروت ١٩٦١م، سفر دانيال، الإصحاح الثالث ص ٨٥٩ ، ٨٦٠ ، راجع أيضا كتابى: تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، بيروت ١٩٧٠م ، ص٢١٣ ـ ٢١٦

(٩٦) تعرف التوراة اليونانية (الإغريقية) باسم الترجمة السبعينية(Septuagimt) حيث يقال: إنها ترجمت فى مصر من قبل سبعين أو اثنين وسبعين مترجما، وأنها قد كتبت فى حدود (٢٧٠ ق م) فيما يظن ، وهى لم تزل مستعملة فى الكنيسة الشرقية.

(٩٧) تعرف الترجمة اللاتينية باسم (Vulgate) وقد قام بها القديس جيروم (٣٤٧ ـ ٤٢م) الذى عاش فى سوريا وصارت ترجمته هى المعمول بها فى

الكنيسة الرومانية الكاثوليكية

(98) Habib Hassan Touma , Die musik der Araber, s.113 .

(٩٩) فارمر: الموسيقى والغناء فى ألف ليلة وليلة، ترجمة: الدكتور حسين نصار ، ص ٥٠ ، ٥١

(١٠٠) ظمياء محمد عباس : من المخطوطات العربية فى الموسيقى ، كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب لمؤلف مجهول . مجلة المورد ، المجلد الثالث عشر ، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤م ، ص ١٤٠

(101) Stauder,Alte Musik instrumente.Braunschweig , 1973 . Fig . 132 .

(١٠٢) عبد الكريم العلاف الطرب عند العرب ، ص١٢٩

(١٠٣) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٠٦

(١٠٤) سالم حسين الأمير دراسة آلة القانون ، بغداد ١٩٨٣م ، ص ٣

(١٠٥) طه باقر من تراثنا اللغوى القديم ، ما يسمى فى العربية الدخيل ، مطبوعات المجمع العلمى العراقى ، بغداد ١٩٨٠م ؛ ص ١٢١

(١٠٦) الكتاب المقدس سفر دانيال الإصحاح الثالث ،ص ٨٥٩ ، ٨٦٠

(١٠٧) ظمياء محمد عباس من المخطوطات العربية فى الموسيقى، ص ١٤٠

(١٠٨) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ١٩٩

(١٠٩) مقدمة ابن خلدون ،ص ٣٦٦

(١١٠) ابن خلكان وفيات الأعيان ، الجزء الخامس، ص ١٥٦

(١١١) ظمياء محمد عباس من المخطوطات العربية فى الموسيقى، ص ١٤٠

(١١٢) الحاج هاشم الرجب: الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة، ص ٦٦

(١١٣) الدكتور صبحى أنـور رشيـد   الآلات الموسيقيـة فى العصـور الإسلامية
ص٠ ٢

(١١٤) المرجع السابق ،ص ١ ٢ صورة رقم (٦١)

(١١٥) المرجع السابق ،ص ١ ٢ ، شكل ١٢٨ صورة رقم (٦٢)

(١١٦) المرجع السابق ، ص ١ ٢ ، شكل ١٢٩

(١١٧) المرجع السابق ، ص ٢ ٢

(١١٨) المرجع السابق ، ص ٢ ٢

(١١٩) المرجع السابق ، ص ٢٠٣،شكل ١٣٣

(١٢٠) المرجع السابق ، ص ٢٠٣

(١٢١) المرجع السابق ، ص ٢٠٣ ، شكل ١٣٤

(١٢٢) سليم الحلو   الموسيقى النظرية ،ص ١٦٩

(١٢٣) الدكتور محمود أحمد الحفنى   علم الآلات الموسيقية ، ص ٤٧

(١٢٤) سعيد عزت   التذوق الموسيقى ،ص ١٥٦

(١٢٥) مجدى العقيلى   السماع عند العرب ، الجزء الرابع ، ص ٢٨

(١٢٦) الدكتور صبحى أنور رشيد   الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،
ص   ٢ ، ١ ٢

(127) Buchner, Folk Music Instruments of the world .

(128) Farmer, Islam. Musikgeschichte in Bildern , Leipzig , s 50, Fig . 34 .

(١٢٩) مؤلف مخطوطة: (كنز التحف) الفارسية

(١٣٠) الدكتور حسين على محفوظ   قاموس الموسيقى العربية ،ص ١٢٥

(١٣١) مؤلف مخطوطة :(كنز التحف) الفارسية

(١٣٢) الدكتور صبحى أنور رشيد   الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،

ص ٢١٥ وما بعدها

(١٣٣) المرجع السابق ، ص ٢١٦

(١٣٤) المرجع السابق ، ص ٢١٥ صورة رقم (٦٦ ، ٦٧) وشكل ١٤٢

(١٣٥) الفارابى الموسيقى الكبير ، ص٨٢٢

(١٣٦) المرجع السابق ، ص ٤٩٧

(١٣٧) ابن سينا الشفاء ، ص ١٤٣

(١٣٨) ابن زيلة: الكافى فى الموسيقى ، ص ٧٣

(١٣٩) الخوارزمى مفاتيح العلوم ، ص١٧٣

(١٤٠) ظمياء محمد عباس من المخطوطات العربية فى الموسيقى ، ص ١٣٩ ـ ١٤٠

(١٤١) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ١٣٥ ، شكل ٥٦ صورة رقم (٤٤)

(١٤٢) المرجع السابق ،ص ١٣٦ ، شكل ٥٧

(١٤٣) المرجع السابق ، ص ١٣٦ ، شكل ٥٨ صورة رقم (٤٦)

(١٤٤) المرجع السابق ،ص ١٣٧ ، شكل٦١

(١٤٥) المرجع السابق ، ص ١٣٧ ، شكل ٦٢ صورة رقم (٥٠)

(١٤٦) المرجع السابق ، ص ١٣٨ ، شكل ٦٣ صورة رقم (٥١).

(١٤٧) المرجع السابق ، ص ١٣٨ ، شكل ٦٤ صورة رقم (٥٢)

(١٤٨) المرجع السابق ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ ، شكل ٦٦ صورة رقم (٢٩)

(١٤٩) المرجع السابق ، ص ١٣٩ ، شكل ٦٧ صورة رقم (٥٤)

(١٥٠) المرجع السابق ،ص ١٣٩ ، شكل ٦٨ صورة رقم (٥٥).

(١٥١) المرجع السابق ،ص ١٣٩ ، ١٤

(١٥٢) المرجع السابق ، ص١٤٠ صورة رقم (٥٦)

(١٥٣) المرجع السابق ، ص ١٤٠، شكل ٧ صورة رقم (٥٧)

(١٥٤) المرجع السابق ، ص ١٤٠ صورة رقم (٧٥)

(١٥٥) الدكتور صبحى أنور رشيد تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، بيروت ١٩٧٠م.

الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، بغداد ١٩٧٥م

الدكتور صبحى أنور رشيد الموسيقى فى العراق القديم ، بغداد ١٩٨٨م

الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى، بغداد ١٩٨٩م

Subhi Anwar Rashid , Mesopotamin musikgeschichte in Bildern , Leipzig ,1984 .

Subhi Anwar Rashid, Die musik der Keilschrift kulturen , in : Neues Handbuch der Musikwissenschaft , Bd . I , Die Musik des Altermus , Laaber 1989

(156) Hans Hickmann , Agypten und vorderasien im musikalischen Austausch, in : Zeitschrift der morgenlandischen Gesellschaft , 111 , 1962 , s.32 .

Ägypten . Musikgeschichte in Bildern , Leipzig , s .20.

Harfe , in MGG , Bd . 5, 1519 .

Galpin , The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Bapylonians and Assyrians .

(١٥٧) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،ص ١٤٣، شكل ٧٧ ـ ٨٠

(158) Wegner,Die Musik instrumente des Alten Orients,s. 54.

Rimmer , Ancient Musical Instruments in Western Asia in the British Museum , p . 47

Gradenwitz , Die Musikgeschichte Israels , s .17 ff.

Hans Hickmann , Ägypten und vorderasien im musika lischen Austausch , in : zeitschrift der morgenländischen Gesellschaft 111 , 1962 , s . 32.

Hans Hickmann, Harfe , in: Musik im Geschichte und Gegenwart Bd . 5 , s.151

Hans Hickmann .Ägypten.Musikgeschiche in Bildern , s , 20.

Galpin , The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians , p . 38 .

(١٥٩) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية، ص٤١ ، ٤٢

(١٦٠) سعيد عزت التذوق الموسيقى ، ص ١٥٨

(١٦١) الدكتور محمود أحمد الحفنى المرجع السابق ، ص٤٥ .

(١٦٢) الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة ، ص١٢٦

(١٦٣) الدكتور صبحى أنور رشيد الموسيقى فى العراق القديم ، فصل الكنارة.

(١٦٤) زكريا يوسف مؤلفات الكندى الموسيقية، ص ١١٨ هامش رقم (٥)

(١٦٥) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ١٦٨ ـ ١٨١

(١٦٦) انظر الهامش رقم ١٥٨

(١٦٧) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ،ص ٤٥

(١٦٨) الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى الموسيقى البدائية وموسيقى

الحضارات القديمة ، ص ١٢٦

(١٦٩) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ١٦٨ ـ ١٨١

(١٧) الفارابى الموسيقى الكبير ، ص ٤٩٧

(١٧١) المرجع السابق ، ص ٤٩٧ ، ٤٩٨

(١٧٢) ابن سينا الشفاء

(١٧٣) ابن زيلة الكافى فى الموسيقى ، ص ٧٣

(١٧٤) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ، المجلد الأول القسم الرياضى ، ص٥٠٢

(١٧٥) مقدمة ابن خلدون ، ص ٣٣٦

(176) Bachmann W. Die Anfange der Treichinstrumente Leipzig 1966 , s . 36.

(١٧٧) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ١٩

(١٧٨) المرجع السابق ، ص ٢١٩

(١٧٩) المرجع السابق ، ص ٢١٩، والمراجع المذكورة فيه

(١٨٠) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، ص ٦٥

(١٨١) سعيد عزت التذوق الموسيقى ، ص ١٦٢

(182) Ruhlmann, Die Geschichte der Bogeninstrumente Braunschweig 1982 , 11 , nach Bachmann , ibid , s. 17

(183) Kinsky , Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Coln . katalog Bd .II, Koln und , Leipzig , 1912,s . 309.

(184) Van der Sraeten , History of the Violin , its ancestorsand collateral Instruments from earliest times to the present , Bd .I

, 1933 , p . 17

(185) Dräger Die Entwicklung des strichbogens uns seine Anwendung in Europa bis zum Violinbogen des 17 , Jah rhunderts , phil . Diss , s .17

(186) Sachs , Die Musik instrumente Indiens und Indonesiens, Berlin 1915, s.107

(187) Sachs, History of the musical instruments, p. 216 .

(188) Bessaraboff , Anciene European Musical Instruments, Cambridge 1941 , p . 21

(189) Bachman , Die Anfänge der Streich instrumente, Leipzig 1966 . s . 21 ff .

(190) Sachs, Die Streichbogenfrage , in : Afmw I , 1918, s.5.

(191) Schlosser , Unsere Musik instrumente , eine Einfuhrng in ihre Geschichte Wien 1922 , s . 18 .

(192) Bachman, Die, Anfange der Streich instrumente , s. 23.

(193) Bose , Musikalische Volkerkunde , Freiburg 1953 , s.53 f 80 .

(194) Schaffner , Origiene des instrumente de Musique , Paris 1936 , p . 222 ff.

(195) Hans Hickmann , Artikel , Fidal in, : MGG , Bachmann, ibid 24.

(196) Bachmann, Die Anfange der Streich instrumente , s. 24 ff.

(١٩٧) الدكتور صُبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية، ص٢٢٥

(١٩٨) المرجع السابق ، ص ٢٢٥

(١٩٩) الفارابى الموسيقى الكبير ، ص ٨٠ ـ ٨٢٢

(٢) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٣٣

(٢ ١) المرجع السابق ، ص ٢٣٣ وما بعدها

(٢ ٢) المرجع السابق ، ص ٢٣٥ ، شكل ١٤٧ صورة رقم (٧)

(٢ ٣) الحاج هاشم الرجب المقام العراقى ،ص ١٨٠ ، ١٨١

شعوبى إبراهيم خليل المقامات ، بغداد ١٩٦٣م ، ص ٢٩

(204) Farmer , Studies in Oriental Musical Instruments I, London 1931 , p . 99 - 107

Husmann , Grundlagen der antiken und orientalischen mus-sikkultur , Berlin 1961 , s . 113

Hunke , Allahs Sonne über dem Abendland , Frankfurt 1965 , s . 286.

(٢٠٥) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٣٦

(٢ ٦) المرجع السابق ، ص ٢٣٦

(٢ ٧) الفارابى الموسيقى الكبير ، ص ١١٦ ـ ١١٩

(٢٠٨) الدكتور صبحى أنور رشيد المرجع السابق ، ص ٢٣٧

(٢٠٩) ابن زيلة: الكافى فى الموسيقى ، ص ٧٣

(٢١) الفارابى الموسيقى الكبير ، ص ١١٦ ، ١١٧

(٢١١) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية، ص ٢٣٩

القسم الخامس

آلات النفخ

الناى أو الشبابة

التسمية :

الناى كلمة فارسية أصبحت سائدة الاستعمال فى اللغة العربية ، وذلك من بعد منتصف العصر العباسى ولغاية الوقت الحاضر، والكلمة العربية المطابقة لكلمة الناى هى (الشبابة) وكذلك القصابة والزمخر[١]

والذى لاحظناه خلال البحث هو أن كلمة الناى الفارسية لا ذكر لها فى المصنفات الموسيقية لكل من الكندى والفارابى وابن سينا ، أى فى العصر العباسى خلال القرنين التاسع والعاشر الميلاديين ، وأن أول وأقدم استعمال لكلمة الناى فى الكتب العربية قد جاء فى كتاب الكافى فى الموسيقى لابن زيلة (المتوفى عام ١٠٤٨م) وهو أصفهانى الأصل والمولد [٢].

الناى فى المصادر التراثية :

استعمل الفارابى[٣] كلمة (المزامير) للدلالة على آلات نفخ كثيرة ، منها (مزمار واحد) ، (المزمار المثنى أو المزاوج والدوناى) و (السرناى) وعند معالجته لموضوع (أشهر المزامير ومساوقة نغمها بالعود) نجد أن شرحه لآلة (مزمار واحد) ينطبق على آلة الناى ؛ إذ قال:

« ولنشر إلى ذكر المشهور من هذه الآلات فى البلد الذى كتبنا فيه كتابنا هذا ـ ويعنى الفارابى مدينة بغداد ـ فنقول: إن المشهور هاهنا استعمال مزمار واحد تجعل المعاطف عليه متحاذية على خط واحد مستقيم ،ويفرض فى نهايتها متخلص الهواء على استقامة،ثم يجعل على ظهرها سبعة معاطف ثقبا متساوية الأقطار ، ويجعل بين أعلى معطف فيه وبين الذى يليه معطف آخر من الجانب المقابل الذى فيه المعاطف السبعة ، وكذلك يجعل بين المعطف الأخير وبين المستخلص الذى هو على استقامة من الجانب الآخر معطف آخر ، فيصير جميع الثقب التى فيه عشر ثقب » [٤].

أما أبو منصور الحسين بن زيلة فقد كتب حول الناى ما يلى

« والمشهور من آلات النفخ هو الناى ، ومواضع النغم فيه على هذا المنوال فى الناى سبعة ثقوب من فوق فى صف واحد ، وثقبان من أسفل ؛ أحدهما هو فى أقصى الناى لا حساب عليه ، بل هو مفتوح أبدا لتقدير أمر الريح. وأما السبعة الثقوب التى فى صف واحد فإن أقصاها من الفم هو السابع من رأسه ، فهو مطلق المثنى ، والسادس سبابته ، والخامس بنصره ، والرابع خنصره الذى هو مطلق الزير ، والثالث سبابة الزير ، والثانى بنصر الزير ، والأول خنصر الزير.

والثقب القريب من الفم من الثقبين اللذين فى أسفله فهو مثل نغمة تخرج من الزير أسفل الدساتين فإن احتاج الزامر إلى نغمة أخرى من نغم العود ولم يجدها فى الناى عدل إلى ضعفها الموجودة فيه فأخذها من الناى بدل تلك النغمة فنابت عنها وقامت مقامها ، إلا فى نغمة لا يوجد لها ضعف فى الناى ، فيحتال فى النفخ وشدته وضعفه ويرفع الأصبع عن الثقب الذى يقارب تلك النغمة إلى حد يخرج منه تلك النغمة التى يحتاج إليها، وتؤخد سائر النغم بهذه الحيلة وهذا التدبير »(٥).

وكتب ابن خلدون (المتوفى عام ٦ ١٤ م) فى (مقدمته) ما يلى

« . وقد يساوق ذلك التلحين فى النغمات الغنائية بتقطيع أصوات أخرى من الجمادات ، إما بالقرع أو بالنفخ فى الآلات تتخذ لذلك ، فترى لها لذة عند السماع ، فمنها لهذا العهد أصناف ، منها ما يسمونه الشبابة ، وهى قصبة جوفاء بأبخاش فى جوانبها معدودة ينفخ فيها فتصوت ، ويخرج الصوت من جوفها على سدادة من تلك الأبخاش ويقطع الصوت بوضع الأصابع من اليدين جميعاً على تلك الأبخاش وضعا متعارفا حتى تحدث النسب بين الأصوات فيه ، وتتصل كذلك متناسبة فيلتذ السمع بإدراكها للتناسب الذى ذكرناه . » (٦)

وكتب مؤلف (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) من القرن الرابع عشر الميلادى ما يلى

« فصل الشبابة وهو على نوعين قديم ومحدث؛ فالقديم هو شبابة العرب،

وهى قطعة واحدة بغير وصلة يسمونها (المنجارة) هكذا سمتها الجاهلية ،ومنها خرج الموصول وهو قطعتين بدون وصلة ، فلذلك سمى موصولاً وفيها سبعة أبخاش يخرج منها النفس بالقسمة الموزونة تتفرع منها أحكام منغومة فيها جميع الطرب ، وهى مركبة على أحكام السبع كواكب السيارة ، وقسمة مخرج الأنغام مشتقة منها فإذا قسمت السبعة المضروبة فى أربعة يخص كل قسم منهم مركب أربعة أسهم ، فيكون النفس الخارج من كل بخش منهم مركب على القواعد الأربعة التى فى جسد بنى آدم ،وهى التى تركب عليها جميع أعضائه كلها فيوافق ضربه ضرب الأعضاء التى فى جسد بنى آدم المحركة للطرب » (٧)

هذا ، وقد وردت كلمة (الناى) فى مؤلفات الفترة المظلمة لكل من قطب الدين الشيرازى ، والآملى، واللاذقى ،وفى مخطوطة (كنز التحف) الفارسية.

الناى فى الآثار :

* فى المتحف الإسلامى بالقاهرة توجد قطعة خشبية تعود إلى القرن الحادى عشر الميلادى ، وهى مزخرفة بمشهد نافخ فى الناى وعازف آخر على العود (٨)

* تصويرة الغلاف لمخطوط كتاب الأغانى للأصفهانى مؤرخة فى سنة ١٢١٧ ميلادية وهى محفوظة فى دار الكتب فى القاهرة ، فى أسفل المشهد نشاهد خمس عازفات إحداهن ـ وهى التى فى الوسط ـ تنفخ فى الناى (٩)

* علبة معدنية من صناعة الموصل تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادى ، وهى مطعمة بالذهب والفضة ، ومزخرفة بمشهد نافخ فى الناى الطويل والثانى ينقر على الدف(١٠) (شكل رقم ٣٠)

* تصويرة من النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادى تحلى نسخة من مقامات الحريرى ، نشاهد فيها مجلس شراب وموسيقى تقدمها فرقة موسيقية نسائية هى ثلاثى الناى والعود والرق (١١)

* تصويرة فى مخطوطة مقامات الحريرى مؤرخة فى سنة ١٣٣٤ ميلادية ، فى الأسفل من اليمين نافخ فى الناى وآخر عازف على العود ، وبينهما شخص يقوم بتقديم ألعاب أكروباتية فى حضرة السلطان (١٢)

* تصويرة فى مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) من القرن الرابع عشر الميلادى محفوظة فى خزانة طوب قابو فى إستانبول. نشاهد فيها نافخا فى الناى ، ويذكر مؤلف هذه المخطوطة أن الموسيقين فى قصر السلطان ينفخون فى الناى المصنوع من الذهب أو الفضة [١٣] (شكل رقم ٢٦).

* وفى المتحف العراقى توجد مجموعة من الدمى الطينية عثر عليها خلال التنقيب فى مدينة واسط تعود إلى العصر الإيلخانى (بعد سقوط بغداد ، القرن الثالث عشر الميلادى) وتمثل هذه الدمى بعض النافخين فى الناى [١٤]

* وعلى أنغام الناى والدف والنقارة يقدم بعض الدراويش رقصا دينيا ، كما يتضح ذلك من التصويرة التى تعود إلى القرن الخامس عشر الميلادى [١٥]. (شكل رقم٣٢).

تاريخ الناى وأصله :

حول أصل الناى وتاريخه كتب الدكتور الحفنى ما يلى

« تعتبر آلة الناى أقدم آلات النفخ ذات الثقوب على جانب القصبة ، وقد عرفتها مصر قبل الأسر الفرعونية بآلاف السنين .ويعتبر الناى آلة مصرية بحتة انتقلت من وادى النيل إلى بقية الممالك القديمة التى تقدمت الميلاد ، وذاع استعمالها وظلت منتشرة إلى وقتنا هذا دون كثير من التغيير والتطوير» [١٦].

ونحن نخالف الدكتور الحفنى فى رأيه ونرد عليه بما يلى

يرى الباحثون فى تاريخ الآلات الموسيقية أن قسما من الآلات ينتقل من موطنه الأصلى إلى أقطار قريبة أو بعيدة ، وقسما آخر ـ وهو الآلات المصنوعة من خامات الطبيعة ـ نجده لدى كافة الشعوب أى دون اقتباس ولا انتقال من قطر لآخر[١٧]. إن آلات النفخ التى تعتمد فى نشوئها على القصب أو العظم ـ أى خامات الطبيعة ـ نجدها منذ العصور الحجرية فى أكثر الأقطار ومتعاصرة فى الزمن؛ وذلك لأن الأقوام والشعوب المختلفة فى الدم واللغة قد تتوصل إلى عمل واستعمال أشياء متشابهة فى ظروف معينة ، دون أن يكون بينها سابق اتصال أو احتكاك .وهذه الظاهرة الواقعية تنطبق على الناى ، وهى فى نفس الوقت تدحض

وتبطل رأى الدكتور الحفنى القائل « إن الناى آلة مصرية بحتة انتقلت من وادى النيل إلى بقية الممالك التى تقدمت الميلاد »

إن آلات النفخ المعمولة من خامات الطبيعة (القصب أو العظام) كانت معروفة فى حضارات العصور الحجرية ، ففى العراق مثلا نجدها قد ظهرت بين آثار عصرحسونة أى أواخر العصر الحجرى الحديث فى حدود (٥٥٠ ق.م) واستمرت عبر العصور اللاحقة أما فى مصر فإن ظهورها كان لأول مرة فى عصر نقادة الثانى أى فى النصف الثانى من الألف الرابع قبل الميلاد [١٩].

وإذا ما عملنا مقارنة أثرية بين النايات الأصلية التى أظهرتها التنقيبات من أرض العراق ومن أرض مصر لرأينا أن تاريخ أقدم ناى أصلى من الفضة قد جاءنا من المقبرة الملكية فى أور [٢٠] ،ويرجع فى تاريخه إلى سنة (٢٤٥٠ ق م) ، أما أقدم ناى أصلى عثر عليه فى مصر[٢١] فإنه يرجع فى تاريخه إلى عصر المماكة الوسطى (٢١٦٠ ـ ١٥٨٠ ق م) أى بعد العراق بثلاثمائة سنة

المزمار المزاوج أو المطبج

التسمية :

المزمار المزاوج تسمية عربية استعملها الفارابى، وقال عنه إنه يعرف أيضاً بالمزمار المثنى وبالدوناى (٢٢).

أما الإمام كمال الدين بن جعفر بن على الشافعى (المتوفى سنة ٧٤٨هـ) فقد أطلق كلمة (مقرونة) فى كتابه (الإمتاع بأحكام السماع) حيث قال

« والرعاة يضربون بقصبة تسمى (المنجارة) ، وبقصبتين يسمونهما المقرونة » (٢٣).

وفى العراق يطلق على هذه الآلة اسم (المطبج) أو (المزوج)

المزمار المزاوج فى المصادر التراثية :

حول هذه الآلة كتب الفارابى ما يلى

« وكثير من الناس يستعملون مزمارين يقرنون أحدهما بالآخر ، ويعرف هذا الصنف بالمزمار المثنى والمزاوج وبالدوناى ، وليست شهرته فى هذه البلاد مثل شهرة الأولى ، ولنقل الآن فى هذا الصنف من المزامير ونصوره على شكلين ؛ أحدهما أن نقرن بين طرفيهما اللذين يليان فم النفخ ، ونباعد بين طرفيهما الآخرين ، والشكل الآخر: أن نجعلهما متوازيين » (٢٤).

المزمار المزاوج فى الآثار:

إن مادة القصب التى تصنع منها هذه الآلة النفخية قد حالت دون العثور عليها خلال التنقيبات الأثرية ؛ لأن القصب سريع الكسر والتلف. لهذا فإن معلوماتنا عن هذه الآلة تعتمد على النقوش فى الآثار. ففى علبة من العاج جاءت من الأندلس نشاهد نقشا يمثل ثنائى العود والمزمار المزاوج (المطبج) (٢٥).

تاريخ وأصل المزمار المزاوج

يرى الدكتور الحفنى أن هذه الآلة هى فرعونية الأصل؛ إذ أنه قد كتب يقول: « والزمارة ـ وكثيراً ما يطلق عليها اسم الزمارة المزدوجة قصبتان متجاورتان متساويتا الطول ،وهى فرعونية الأصل ظهرت فى نقوش الدولة القديمة ويطلق عليها فى كثير من البلاد العربية اسم المقرونة أو المجوز » (٢٦)

أما الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى(٢٧) فقد كتب عن المزمار المزاوج ما يلى:

« هو أحد الآلات التى ابتكرها المصريون واستخدموها »

ونحن لا نتفق مع الدكتور الحفنى والدكتور الصنفاوى فيما كتباه حول هذه الآلة ؛ لأن الشواهد الأثرية تثبت خطأ ما كتبا لقد استعمل السومريون هذه الآلة فى الألف الثالث قبل الميلاد، كما تثبت ذلك مسلة الملك السومرى أورنامو ثم استمر استعمالها فى العصور اللاحقة (٢٨) أما فى مصر فإن الآثار الموسيقية المعروفة فى الوقت الحاضر فإنها تثبت أن أقدم استعمال للمزمار المزاوج كان فى بداية عصر المملكة الحديثة فى حوالى (١٥٠٠ ق. م) كما أشار إلى ذلك الباحث المتخصص فى موسيقى الحضارة المصرية هانس هيكمان(٢٩). وإذا ما قارنا بين آثار هذه الآلة فى القطرين لثبت لنا على ضوء الآثار وجود واستعمال هذه الآلة فى العراق قبل مصر بما يزيد على الألف سنة.

ويرى العالم الموسيقى الألمانى شتاودر (٣٠) أن هذه الآلة قد انتقلت إلى مصر عبر سوريا وفلسطين وظهرت فى منتصف الألف الثانى قبل الميلاد كما ذكر شتاودر أن انتقال هذه الآلة إلى بلاد الإغريق كان عن طريق آسيا الصغرى ، وهذا ما يدحض رأى الدكتور الصنفاوى حول هذه الآلة الذى كتب عنها ما يلى:

« هو أحد الآلات التى ابتكرها المصريون واستخدموها ،وقد أخذها عنهم الآشوريون كما أخذها اليونان والرومان » (٣١).

السرناى أو اليراع

التسمية

السرناى كلمة فارسية معربة ، وتقابلها فى اللغة العربية كلمة(اليراع) كما ذكر ذلك الخوارزمى (المتوفى فى العصر العباسى فى سنة ٩٩٧ ميلادية) فى كتابه (مفاتيح العلوم) ، وابن سينا فى(الشفاء) ، وابن زيلة فى (الكافى فى الموسيقى) ، وقد استعملت كلمة السرناى ولما تزل بصيغ مختلفة سنذكرها حسب تسلسل وفاة مؤلف الكتاب الذى وردت فيه الكلمة ؛ للوقوف على اختلاف صيغها كما يلى:

الكندى (المتوفى ٨٧٤م)	السرناى
الفارابى (المتوفى ٩٥٠م)	السرناى
الخوارزمى (المتوفى ٩٩٧ م)	السرناى
ابن سينا (المتوفى ١٠٣٧م)	السرناى
ابن زيلة (المتوفى ١٠٤٨ م)	السرناى
قطب الدين الشيرازى (المتوفى ١٣١م)	السورناى
كمال الدين الأدفوى الشافعى(المتوفى١٣٤٧م)	الصرناى
اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤م)	صورنا
ميخائيل مشاقة (المتوفى ١٨٨٨ م)	الصرناى

وفى اللغة التركية تسمى هذه الآلة (زرنا) وفى العصر الحديث فى العراق تستعمل الصيغ التالية:

زورنه ، زرنا ، زرنايا ، صرناج

ويستعمل الدكتور الحفنى كلمة (المزمار) للدلالة على هذه الآلة التى قال

عنها إنها كانت تعر ، عند العرب قديما باسم (السرنا) (٣٢). وفى المغرب العربى تسمى هذه الآلة باسم(الغيطة)

السرناى فى المصادر التراثية :

انفرد الفارابى(٣٣) فى شرح هذه الآلة التى كتب عنها يقول

« وأما الآلة التى تعرف بالسرناى فإنها أيضا من المزامير ، غير أنها أحد تمديدا من سائر أصنافها ، وقد جرت عادة مستعمليها أن يجعلوا على محدبها ثمانية معاطف وليكن على أقربها إلى الجانب الذى يلى الشعيرة منها حرف (أ) ثم على سائرها التى تتوالى على خط مستقيم حروف (ب) و (ج) و (د) ، (هـ) و (ز) و(ح) و (ط) ، وليكن على ثقبها الذى فى استقامة الآلة حرف (ى) وقد يجعل فيما بين (أ) وبين (ب) ثقب آخر فى مقابلة الجانب الذى فيه المعاطف الثمانية ، وليكن عليه حرف (ك) ،ويجعل عليه أيضاً أسفل من معطف (ط) من يمين الزامر معطف آخر وليكن عليه (م) ، وبين (م) وبين (ى) عن يسار الزامر معطف أيضا وليكن عليه (ن) ، فيحصل فيها اثنا عشر ثقبا » ، ثم يستمر الفارابى فى معالجة موضوع:(مساواة نغم السرناى بنغم العود فى القوة) (٣٤).

السرناى فى الآثار :

* ضمن الرسوم الجدارية لقصر عمرة المنسوب إلى الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك(٧٠٥ - ٧١٥م) والواقع على مسافة خمسين كيلو مترا شرق عمان، يوجد مشهد يمثل امرأة ترقص على أنغام السرناى (اليراع) (٣٥).

* إناء فضى يعود إلى القرن الثامن الميلادى وهو مزخرف بمشهد يمثل مجلس شراب وموسيقى يقدمها ثنائى السرناى والجنك (الهارب) (٣٦).

* إناء من الفضة منقوش بزخرفة تمثل ثنائى العود والسرناى ، ويرجع فى تاريخه إلى الفترة الممتدة ما بين القرن الثامن والقرن العاشر الميلادى (العصر العباسى)(٣٧).

* علبة من العاج جاءت من الأندلس تعود إلى القرن الحادى عشر الميلادى ،

وهى منقوشة بزخرفة تمثل شخصا جالسا وبيده كأس الشراب، وهو يستمع إلى أنغام السرناى (اليراع) (٣٨).

تاريخ وأصل السرناى :

إن الآثار الموسيقية التى اكتشفت فى الحضر والمعروضة فى المتحف العراقى قد أثبتت وجود واستعمال السرناى (زورنـه) فى عصور مـا قبل الإسلام ؛ حيث إن آثار مدينـة الحضـر الموسيقية الخاصة بهذه الآلة تعـود فى تاريخها إلى سنة ١٦٠ ميلاديـة (٣٩).

أما فى إيران فإن أقدم أثر لهذه الآلة يعود إلى الملك الساسانى كسرى الثانى(٤٠) (٥٩٠ ـ ٦٢٨ ميلادية) أى بعد وجود هذه الآلة فى العراق بما يزيد على أربعمائة سنة وهذه الحقيقة التاريخية تنفى وتبطل الأصالة الفارسية لهذه الآلة التى قال بها ابن خرداذبة (المتوفى عام ٩١٢م) ونقلها عنه المسعودى (٤١) وعنه آخرون حتى وصلت إلى يومنا الحاضر

إن استعمال العرب للكلمة الفارسية (السرناى) الدالة على هذه الآلة ليس دليل إثبات على الأصالة الفارسية للآلة إن الأصالة للآلة الموسيقية ليس الكلمة الدخيلة ، بل تاريخ الوجود الفعلى والاستعمال للآلة استنادا إلى الآثار القديمة باعتبارها وثائق إثبات ، ولا تاريخ بدون وثائق.

إن الآثار هى التى تحدد تاريخ الآلة الموسيقية وفى نفس الوقت عائدية الآلة إلى أى حضارة وإلى أى قطر من أقطار العالم إن الكلمة الفارسية (سرناى) قد دخلت إلى الاستعمال فى اللغة العربية فى العصر العباسى إلا أن هذه الآلة كانت مستعملة فى العراق فى العصر الجاهلى (عصر مدينة الحضر) أى قبل ما يزيد على ستمائة سنة من دخول الكلمة الفارسية إلى اللغة العربية ؛ لذا لا يمكن إطلاقا أن تكون الكلمة الدخيلة المقتبسة دليل إثبات لأصالة الآلة الموسيقية

انتقال السرناى (اليراع) :

انتشرت هذه الآلة انتشارا واسعاً حتى وصلت إلى أوربا فى العصور الوسطى

وأصبحت فيها الآلة التى تطورت عنها فى أوربا آلة (الأوبو ، الأوبوا) المستعملة فى الأوركسترا

ويقول العالم الموسيقى الألمانى شتاودر [٤٢]

« إن وجود هذه الآلة فى أوربا كان منذ القرن الثانى عشر الميلادى ، وهى من حيث الشكل والتركيب تذكرنا بالآلة العربية ». ويقول « إن الآلة الحالية ذات الثقوب السبعة فى الجهة الأمامية والثقب الوحيد فى الجهة السفلى تشير بوضوح إلى الاتصال مع الشرق

وامتد انتشار هذه الآلة إلى الشمال الإفريقى وإلى جمهوريات آسيا الوسطى وأذربيجان وأرمينيا وجورجيا والهند والتبت وجزر الملايو وأندونيسيا » [٤٣].

الشعيبية أو الجناح

التسمية :

الشعيبية كلمة عربية نسبة إلى النبى شعيب وهناك كلمة عربية أخرى مرادفة لكلمة الشعيبية هى (الجناح). لقد أورد الدكتور حسين على محفوظ فى (قاموس الموسيقى العربية) تعريفاً لآلة الجناح ينطبق تماما على آلة الشعيبية التى تنسب الأساطير الإغريقية ابتكارها إلى الإله هرمز ثم إلى ابنه (بان) ، ومن هنا جاءت التسمية الأوربية لها باسم بنزبايب (Pans pipe) ، ويبدو لنا أن تسمية (الجناح) قد جاءت بسبب التشابه الموجود بين شكل هذه الآلة النفخية وشكل جناح الطير.

الشعيبية فى المصادر التراثية :

جاء فى مخطوطة :(كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) من القرن الرابع عشر الميلادى ما يلى

« سميت بالشعيبية ؛لأنها مشتقة من الشعيب والتشعيب قطعا متفرقة قد انتظمت بعضها لبعض والتصقت وتشعبت فصارت قطعا مجموعة ، بخلاف جميع الآلات فبذلك سميت .واعتقد آخرون أن تسميتها تعود لاستعمالها من قبل النبى شعيب وفى زمنه ؛ فغلب اسمه على الآلة وبذا سميت » (٤٤).

وذكر الإمام كمال الدين بن جعفر بن على الشافعى (المتوفى عام ١٣٤٧م) فى كتابه (الإمتاع بأحكام السماع) ما يلى

«...والرعاة يضربون بقصبة تسمى (المنجارة) ، وبقصبتين ملصوقتين يسمونها (المقرونة) ، وأما قصبات متلاصقة فيقال لها الشعيبية »

وأخيرا ننقل ما أورده الدكتور حسين على محفوظ تحت كلمة (الجناح):

« الجناح أنابيب رفيعة من القصب مسدودة من جهة واحدة ومفتوحة من الجهة الأخرى وغالبا تكون خمس عشرة أنبوبة كل واحدة أقصر مما قبلها على

نسبة الأعداد على النسق الطبيعى ؛ أى إذا كان طول أقصرها (١) فيكون طول الثانية (٢) والثالثة (٣) فيجمعون هذه الأنابيب بالقرب من فوهتها بين مسطرتين على التوالى أولا ويليها الأقصر منها ثم الأقصر .إلخ ، فيكون المجموع شكل مثلث قائم الزاوية ، أحد ساقيه الأنبوب الأول والآخر مجموع فوهات الأنابيب المنضمة بعضها إلى بعض بواسطة المسطرتين وكيفية العمل عليه: هى أن الضارب فيه يمسكه بيده ويجعل فوهات الأنابيب تحت شفتيه ،وينفخ فيها صفيرا ويحرك هذه الآلة تحت النفس الخارج من فمه بحسب اقتضاء اللحن الذى يجريه ، وهذه الآلة قديمة ومطربة » [٤٥].

الشعيبية فى الآثار:

احتوت مخطوطة: (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) من القرن الرابع عشر الميلادى على رسم لموسيقى وهو يمسك آلة الشعيبية تحت فمه [٤٦] (انظر الشكل رقم ٢٩) وقال المؤلف المجهول لهذه المخطوطة: « إنَّ الشعبية تحتوى على سبعة أو ثمانية أنابيب ، وصوتها رقيق وإنَّ بهلول قد سمعها فى شوارع المدينة المنورة » [٤٧].

تاريخ وأصل الشعيبية :

آلة الشعيبية (الجناح) هى الأخرى من الآلات الموسيقية التى كانت تستعمل فى عصور ما قبل الإسلام فى أقطار مختلفة إنَّ أقدم الآثار التى تثبت وجود واستعمال هذه الآلة هى الآثار الإغريقية (اليونانية) التى تعود إلى القرن السابع قبل الميلاد [٤٨]. أما ظهور هذه الآلة فى حضارات الشرق القديم فقد جاء متأخراً عن بلاد الإغريق .ففى العراق مثلا نرى أن أقدم الآثار المنقوشة بآلة الشعيبية تعود إلى العصرين السلوقى (٣٢٢ ـ ١٣٥ ق م) والفارسى (٢٤٧ ق.م ـ ٢٢٦ م) ومن نفس هذا التاريخ المتأخر جاءت الآثار المصرية والسورية ـ الفلسطينية [٤٩].

والواقع أن أصل وموطن الشعيبية (بانزبايب) لم يزل فى الظلمات وغير معروف بصورة أكيدة هذا ، ورغم أن أقدم الآثار لهذه الآلة فى العالم هى إغريقية ، إلا أن (الإلياذة) قد ذكرت اعتبارها آلة أجنبية [٥٠].

البوق أو النفير

التسمية :

البوق كلمة عربية أطلقت على هذه الآلة النفخية المصنوعة من النحاس إنَّ أقدم ذكر لكلمة بوق فى المخطوطات الموسيقية المحققة فى الوقت الحاضر قد جاء فى كتاب :(المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة الأوتار) لفيلسوف العرب الكندى (٨٠١ ـ ٨٧٤ م) (٥١).

البوق فى المصادر التراثية :

إضافة إلى الكندى فقد ذكر البوق كل من

الرحالة الفارسى ناصر خسرو (المتوفى عام١٠٦٠ م) عند زيارته لمصر فى العهد الفاطمى ، وفى القرن الرابع عشر ذكرها المؤلف المجهول لمخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب)، ثم الصفدى (المتوفى ١٥٠٩م) فى مخطوطه:(رسالة فى الموسيقى) (٥٢).

البوق فى الآثار:

عرفت العصور العربية الإسلامية استعمال البوق فى الحروب والاحتفالات بالأعياد وغير ذلك ، ونذكر فيما يلى الآثار التى حملت إلينا مشاهد آلة البوق والمناسبات التى استخدمت فيها كما يلى

* تصويرة للفنان يحيى الواسطى كانت تزين مخطوطة مقامات الحريرى المكتوبة فى بغداد سنة ١٢٣٧م،وهى محفوظة فى المكتبة الوطنية فى باريس (٥٣). فى هذه التصويرة الملونة بالألوان الزاهية البراقة نشاهد مجموعة من الفرسان وهم يحملون الرايات والشعارات ومعهم شخصان ينفخان ؛واحد منهما فى بوق طويل رفيع ذو نهاية بشكل الجرس (الشكل رقم ٣٥) ،ويرافقهما شخص يقرع على النقارة

* تصويرة ثانية للفنان يحيى الواسطى أيضاً تحلى مقامات الحريرى المكتوبة ببغداد سنة ١٢٣٧م ، وهى محفوظة فى المكتبة الوطنية بباريس (٥٤). تشاهد فى هذه التصويرة قافلة من الحجاج على الجمال والبغال، وقد رافقتها فرقة موسيقية مؤلفة من أربعة عازفين ؛ اثنان منهم ينفخان فى بوق قصير ذى نهاية بشكل الجرس ، واثنان يقرعان على النقارة (الشكل رقم ٣٦)

* تصويرة لساعة مائية تحلى مخطوطة (كتاب فى معرفة الحيل الهندسية) لابن الرزاز الجزرى من القرن الرابع عشر الميلادى وهى محفوظة فى متحف الفنون فى بوسطن / الولايات المتحدة الأمريكية (٥٥) فى أسفل مشهد الساعة المائية توجد فرقة موسيقية مؤلفة من خمسة موسيقيين ؛ اثنان منهم ينفخان فى البوق (الشكل رقم ٣٣). حول وصف هذه الساعة المائية وتركيبها وكيفية عملها راجع الصفحة ١٤٩ من كتاب (مقدمة لعلم الميكانيك فى الحضارة العربية) لماجد عبد الله الشمس

تاريخ وأصل البوق:

لقد تتبعنا تاريخ هذه الآلة على ضوء الآثار الموسيقية التى جاءتنا من مختلف حضارات أقطار العالم القديم ،وتوصلنا بعد هذا إلى أن أقدم الآثار الخاصة بهذه الآلة قد جاءت من العراق القديم ومن العصر الذى يعرف باسم عصر فجر السلالات الثانى (٢٦٠ - ٢٥٠ ق م) حيث وصلتنا كسرة من مسلة حجرية منقوشة بمشهد فيه نافخ فى البوق (٥٦).

ونشاهد البوق فى الآثار الآشورية من عصر الملك سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق.م) وذلك فى منحوتة جدارية رخامية عثر عليها فى نينوى منقوشة بمشهد عملية نقل الثور المجنح مع شخص ينفخ فى البوق (٥٧).

أما فى مصر فإن أقدم ظهور لآلة البوق كان فى عصر الفرعون تحتمس الرابع (١٤٢٥ - ١٤٠٥ ق م) من فراعنة الأسرة الثامنة عشرة (٥٨). ومن الجدير بالذكر العثور على عدد من هذه الآلة الأصلية المصنوعة من الذهب والفضة فى قبر الفرعون توت عنخ آمون (١٣٥٨ - ١٣٤٩ ق م) (٥٩). وقام أحد الجنود المصريين الموسيقيين بالعزف عليها من دار الإذاعة المصرية (٥٩). ويذكر هانس

هيكمان[٦٠] المتخصص فى الآثار الموسيقية الفرعونية إمكانية إخراج صوتين فقط من هذه الآلة ؛ لهذا فإنه يرى من الناحية الموسيقية أن هذه الآلة كانت تستخدم لإعطاء وإبلاغ التعليمات والإشارات ، وأن النافخ فى البوق كان ينعت بأنه الشخص الذى يتكلم فى البوق ، أى أنه ينقل بواسطة هذه الآلة طلبات وأوامر الفرعون أو القائد.

انتقال البوق :

كان البوق من ضمن الآلات التى اقتبستها أوربا من الشرق خلال العصور الوسطى وقامت بتطويرها وتحسينها [٦١] . ففى القرن الخامس عشر الميلادى أدخلت أوربا الالتوءات على صناعة أنابيبها للحصول على الأصوات الأكبر غلظا ، كما وضعت لها الصمامات التى مكنتها من أداء السلم الكروماتى ، ثم أخذت مكانتها بين الآلات الموسيقية فى الفرق الكبيرة إن اقتباس أوربا لم يقتصر على هذه الآلة فقط بل شمل كذلك تسميتها العربية (النفير) المرادفة للكلمة العربية القديمة (البوق) . إن كلمة (النفير) قد استعملها اللاذقى (المتوفى عام ١٤٩٤م) فى كتابه الرسالة الفتحية فى الموسيقى) . إن الكلمة العربية (النفير) التى اقتبستها أوربا نجدها فى اللغات الأوربية [٦٢] بالصيغ التالية: Annafil , Anafil , Amfil , Nafil

ومن الآثار والقطع الفنية الأوربية التى تحتوى على مشاهد لاستعمال البوق نذكر على سبيل المثال ما يلى

* تصويرة فى مخطوطة إسبانية تعود إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى ، حيث نرى شخصًا ينفخ فى بوق طويل ، وتقابله امرأة تنقر على آلة جلدية [٦٣]

* لوحة فنية للرسام الإيطالى فرا إنجليكو تعود إلى سنة ١٤٣٠م ، تحتوى على مجموعة من الملائكة العازفين على الآلات الموسيقية المختلفة ومن بينهم خمسة ينفخون فى البوق الطويل ، وواحد ينفخ فى البوق القصير[٦٤].

* لوحة فنية موجودة فى مكتبة دار الأسلحة فى باريس تعود إلى القرن الخامس عشر الميلادى ، وفيها ثلاثة أشخاص ينفخون فى البوق فى احتفال أقيم بمناسبة زواج إحدى الأميرات [٦٥].

القــرن

التسمية :

الـقرن: كلمة عربية ترجع فى أصل اشتقاقها اللغوى إلى الكلمة الأكدية قرنو (Qarnu) وقرنوم (Qarnum)وتقابلها فى اللغة السـومرية سى (Si) (٦٦).

إن التسميات المعروفة فى اللغات الأوربية هى مقتبسة وترجع فى أصلها إلى الكلمة العربية (قرن). ففى الإيطالية كورنو(Corno)،والفرنـسية كور (Cor) وفى الإنكليزية هورن (Horn) ، وكذلك فى الألمانية هورن (Horn) .إن صعوبة تلفظ الأوربيين لحرف القاف العربى قد أدى ولا شك إلى الاختلافات المذكورة فى اللغات الأوربية

القرن فى الآثار :

كانت هذه الآلة النفخية فى الأصل تعمل من القرون المجففة لبعض الحيوانات مثل الثور والمعزى ؛حيث تثقب عليها بعض الثقوب وفيما بعد لم تقتصر هذه الآلة على القرون الطبيعية بل صنعت من عاج الفيل، وكذلك المعادن كالفضة والنحاس. وتعتمد معلوماتنا عن آلة القرن فى العصور العربية الإسلامية على ما عثر عليه من قرون فى إسبانيا وصقلية والتى كانت مصنوعة من عاج الفيل ومزخرفة بنقوش نباتية وحيوانية وغير ذلك وكان بعض هذه القرون العاجية موشى بقشرة من الذهب (٦٧).

تاريخ آلة القرن :

يخبرنا أحد النصوص المسمارية المدون على الطين باللغة السـومرية ، والذى يرجع فى تاريخه إلى عصر أيسن ـ لارسا (القسم الأول من العصر البابلى القديم ١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق م) عن تجوال المنادى فى شوارع المدينة معلنا بواسطة النفخ فى البوق عن ضياع ختم أسطوانى كان يعود لأحد التجار (٦٨).ونستنتج من هذا

النص المسمارى أن (القرن) كان يستخدم فى العصر البابلى القديم كوسيلة من وسائل الإعلام الرسمية

كما جاء ذكر القرن ضمن آلات أوركسترا نبوخذ نصرالثانى (٦٠٤ ـ ٥٦٢ ق.م) التى وردت فى التوراة / سفر دانيال[٦٩] بصيغة (قرنا) التى ترجع فى أصلها اللغوى إلى الكلمة الأكدية (قرنو) .وبالإضافة إلى هذه النصوص فقد رسمت آلة القرن على أحد جدران قصر مارى [٧٠]، ويرجع تاريخ هذا الرسم الجدارى إلى عصر حمورابى الملك البابلى السادس (١٧٢٨ ـ ١٦٨٦ ق م) لأسرة بابل الأولى

أما فى مصر فيقول عنها هانس هيكمان: [٧١] إنه فى عصر المملكة الحديثة (١٥٨٠ ـ ١٠٩٠ ق. م) فقد ظهرت آلات أجنبية فى مصر مثل العود ، الجنك الزاوى ، الكنارة ، والمزمار المزدوج ، والقرن وكانت مثل هذه الآلات ترسل كهدايا لفراعنة مصر مثل القرون التى استلمها الفرعون إخناتون (١٣٧٠ ـ ١٣٥٢ ق. م) من حكام آسيا الصغرى

انتقال آلة القرن :

إن آلة القرن المصنوعة من عاج الفيل كانت تسمى أوليفانت (الشكل ٢٨) وقد اقتبستها أوربا من الشرق فى القرن العاشر الميلادى كما يقول العالم الموسيقى شتاودر[٧٢]. وقد ازداد وجود هذه الآلة فى أوربا فى القرن الحادى عشر الميلادى وكان استعمالها من قبل الفرسان عن طريق الحروب الصليبية إن استعمال هذه الآلة قد أصبح فى الصيد أيضاً .وقد أهدى هارون الرشيد (٧٨٦ ـ ٨٠٩ م) إلى قيصر ألمانيا شارل الأكبر (٧٦٨ ـ ٨١٤ م) آلة موسيقية ثمينة مصنوعة من عاج الفيل ، وقد عثر عليها فى مخلفات فرقة القيصر الموسيقية بمدينة آخن ، وفى هذا ما يدل على ما كان لها من سمو المنزلة وعلو الشأن [٧٣].

لقد عثر على القطع الأصاية لهذه الآلة المصنوعة من عاج الفيل فى الأندلس وصقلية ، وهى معروضة فى بعض المتاحف الأوربية [٧٤] وبالإضافة إلى هذه القطع الأصلية فقد وردت لها مشاهد كثيرة منها ما يلى

* رسم من القرن الثانى عشر الميلادى محفوظ فى المكتبة الوطنية بباريس[٧٥] يمثل شخصا ينفخ فى القرن

* تصويرة فى مخطوطة من القرن العاشر موجودة فى المكتبة الوطنية فى مدريد[٧٦] ، تمثل مجموعة من العازفين ومنهم من ينفخ فى القرن.

مزمار الجراب

التسمية :

مزمار الجراب تسمية عربية استعملها ابن سينا [٧٧] (المتوفى عام ١٠٣٧م) فى كتابه (الشفاء) ، ثم تلميذه ابن زيلة [٧٨] (المتوفى عام ١٠٤٨م) فى كتابه: (الكافى فى الموسيقى). أما الكتب العربية الحديثة فقد استعملت تسمية (زمارة القرب) [٧٩]، (وقربة الزمر)[٨٠] ، أما اللغات الأوربية المختلفة فإنها تستعمل الكلمات التالية

الإنكليزية	Bagpipe
الإيطالية	Cornamusa
الألمانية	Dudelsack . sackpfeife
الفرنسية	Musette , Cornemuse

ويرى الباحثون الأجانب [٨١] أن هذه الآلة النفخية كانت قد وردت فى التوراة فى سفر دانيال باللغة الآرامية والعبرية بصيغة سمبونيا (Sumponyah) ،وفى الترجمة الإغريقية للتوراة وردت بصيغة سمبونيا (Sumphonia) وقد أصبحت فى اللغة اللاتينية بصيغة سمفونيا (Symphonia)، وفى اللغة الإنكليزية القديمة سمفونى (Symphone)

تاريخ وأصل مزمار الجراب :

لا توجد فى الوقت الحاضر آثار عربية إسلامية لهذه الآلة ، رغم ورود اسمها فى المصادر التراثية (ابن سينا وابن زيلة / فى العصر العباسى) إن ورود اسم هذه الآلة فى التوراة لا يعتبر برهانا كافيا لجعل أصل هذه الآلة بابليا ؛ لأن التوراة (العهد القديم) قد يعود إلى حوالى منتصف القرن الثانى قبل الميلاد ، وقد دون فى فلسطين التى كانت واقعة تحت تأثير الحضارة الهلنستية[٨٢] ويرى الباحث

الألمانى فريدريك بين [٨٣] احتمال أن يكون الشرق موطن نشوء هذه الآلة بسبب ملاءمتها لروحية بلاد الشرق وأنه لا يمكن تصور نشوء هذه الآلة على الأرض الإغريقية.

الأرغن

التسمية :

يرجع أصل الكلمة الدالة على هذه الآلة الهوائية إلى اللغة اللاتينية وهى أورغانوم (Organum) ومنها اشتقت التسميات المستعملة فى اللغات الأوربية الحديثة كما يلى:

الإنكليزية	Organ
الفرنسية	Orgue
الألمانية	Orgel

أما المصادر العربية التراثية فقد أوردت اسم هذه الآلة بالصيغ التالية:

الكندى	الأرغين
الخوارزمى	الأرغانون
ابن سينا	الأرغن
ابن زيلة	أرغنن
اللاذقى	أرغنون

الأرغن فى المصادر التراثية :

قال عنها الخوارزمى فى (مفاتيح العلوم) ما يلى

« الأرغانون آلة لليونانيين والروم تعمل من ثلاثة زقاق كبار من جلود الجواميس، يضم بعضها إلى بعض ، ويركب على رأس الزق الأوسط زق كبير ، ثم يركب على هذا الزق أنابيب صفر لها ثقب على نسب معلومة يخرج منها أصوات طيبة مطربة مشجية على ما يريد المستعمل » (٨٤).

أما ابن سينا فقد كتب ما يلى

«... ومنها آلات لا أوتار عليها ، فمن ذلك منفوخ فيه من طرفه ملتقما كالمزمار ، أو منفوخ فيه من ثقب كاليراعة التى تعرف بسرناى ، ومنفوخ فيه بآلة صناعية كمزمار الجراب ، وقد تركب المنفوخ فيها تركيبات حتى يحدث مثل الآلة الرومية المعروفة بالأرغن » (٨٥).

وكتب ابن زيلة ما يلى

« ومنها آلات لا أوتار لها فمن ذلك منفوخ فيه متلقما كالناى ،ومنفوخ فيه من ثقب كاليراعة ، ومنفوخ فيه بآلة صناعية كمزمار الجراب ، وقد ركب المنفوخ فيه تركيبات فيحدث الصوت مثل الآلة المعروفة بأرغنن وغيرها » (٨٦).

وعرف العرب فى العصر العباسى الأرغن الهوائى والأرغن المائى حيث ترك أولاد موسى بن شاكر وراءهم مخطوطة عالجت المقالة الأولى (الآلة التى تزمر بنفسها) والمقالة الثانية (صنعة الأرغن المجمع لجميع الأصوات). وقد نشرت هذه المخطوطة فى مجلة المشرق سنة ١٨٩٨م ، وأعيد نشرها سنة ١٩٧٤م فى ترجمة جرجيس فتح الله المحامى لكتاب فارمر (تاريخ الموسيقى العربية)

هوامش القسم الخامس

(١) الدكتور حسين على محفوظ: قاموس الموسيقى العربية،ص ٨٥ ، ١٠٩

(٢) البيهقى تاريخ حكماء الإسلام ، ص ٩٩

(٣) الفارابى الموسيقى الكبير ، ص ٧٧١ وما بعدها

(٤) الفارابى المرجع السابق ، ص٧٨٠ ـ٧٨٧

(٥) ابن زيلة الكافى فى الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ،ص ٧٨

(٦) مقدمة ابن خلدون ، ص ٣٣٥ وما بعدها

(٧) ظمياء محمد عباس من المخطوطات العربية فى الموسيقى ، كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب ، مجلة المورد ، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤م ، ص ١٤٠ وما بعدها

(٨) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية، ص ٢٩٠ والمصادر الأجنبية المذكورة فيه

(٩) المرجع السابق ، ص ١٩١، صورة رقم (٢٩)

(١٠) المرجع السابق ، ص ١٩١ ،شكل ٧٢ صورة رقم (٧٤)

(١١) المرجع السابق ،ص ١٩١ ،صورة رقم (٧٨)

(١٢) المرجع السابق ،ص ١٩١، صورة رقم (٣٤)

(١٣) المرجع السابق ،ص ٢٩٢ ، شكل ١٨٤ صورة رقم(٩٦).

(١٤) المرجع السابق ،ص ٢٩٣ ، صورة رقم (٩٧).

(١٥) المرجع السابق ،ص ٢٩٣ ، شكل ١٨٥

(١٦) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ،ص١٧٨

(١٧) الدكتور صبحى أنور رشيد :المرجع السابق ، ص ٢٨٨ ، وانظر كذلك

المصادر الأجنبية التالية

Stauder,Alte Musik instrumente, Braunschweig ,s.11.

Behn, Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter,s.1 ff.

Stauder , Die Musik der Sumerer , Babylonier und Assyrer , in Handbuch der Orientalistik , Orientalische Musik , s . 200 .

(١٨) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى، ص٨٥

(١٩) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص٢٩٥

(٢٠) المرجع السابق ، ص ٢٩٤

(21) Stauder,Alte Musik instrumente , Braunschweig,s. 11.

Stauder Die Musik der Sumerer , Babylonier und Assyrer , in Handbuch der Orientalistik , Orientalische Musik , s. 200.

(٢٢) الفارابى: الموسيقى الكبير ،تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، ص ٧٩٥

(٢٣) عن غطاس عبد الملك خشبة المرجع السابق ،ص ٧٧٩ هامش رقم (١).

(٢٤) الفارابى المرجع السابق ، ص ٧٩٥

(٢٥) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٩٦

(٢٦) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية، ص ١٧٨

(٢٧) الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى: الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة ، ص ١٥٦

(٢٨) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص٢٢٤

(29) Hans Hickmann ,Agypten . Musikgeschichte in Bildern , s . 34.

(30) Stauder, Die Musik der Sumerer , Babylonier und Assyrer , in : Handbuch der Orientalistik ,Orientalische Musik , s. 200.

(٣١) الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى المرجع السابق ، ص ١٥٦

(٣٢) الدكتور محمود أحمد الحفنى: علم الآلات الموسيقية ، ص ١٧٩

(٣٣) الفارابى المرجع السابق ، ص ٧٨٧ ، ٧٨٨

(٣٤) الفارابى المرجع السابق ، ص ٧٨٨ وما بعدها.

(٣٥) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٩٠ والمصادر المذكورة فيه

(٣٦) المرجع السابق ، ص ٢٩٠ ، شكل ١٧٨ صورة رقم (٤٥)

(٣٧) المرجع السابق ، ص ٢٩٠ ، شكل ١٧٩ صورة رقم (٩٣)

(٣٨) المرجع السابق ، ص ٢٩٠ ، شكل ١٨٠ صورة رقم (٩٤)

(39) Subhi Anwar Rashid , Mesopotamiem . Musikgeschichte im Bildern , s. 192 , 194 .

(40) Farmer, Islam.Musikgeschichte in Bildern , Fig . 20.

(41) Farmer, Islam, Fig . 29

(42) Farmer, lslam , Fig . 31, 32.

Stauder , Alte Musikinstrumente, s . 131

(43) Buchmer , Folk lnstruments of the world . Musikgeschichte in Bildern, s. 48, Fig . 29 ,30.

(٤٤) ظمياء محمد عباس من المخطوطات العربية فى الموسيقى ، كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب ، ص ١٤١

(٤٥) الدكتور حسين على محفوظ قاموس الموسيقى العربية،ص ١٦٩، ١٩٤

(٤٦) الدكتور صبحى أنور رشيد:الآلات الموسيقية فى العراق القديم،ص ٢٣٤

(٤٧) ظمياء محمد عباس :السابق ، المرجع السابق ، ص ١٤١

(٤٨) الدكتور صبحى أنور رشيد:الآلات الموسيقية فى العراق القديم ،ص ٢٣٥

(٤٩) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية، ص ٣٢٣

(٥٠) المرجع السابق ص ٣٢٣ ، والمراجع المذكورة فيه

(٥١) مؤلفات الكندى الموسيقية ،تحقيق: زكريا يوسف،

(٥٢) الحاج هاشم محمد الرجب الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة ، ص ١٤٠ ، ١٨٨

(٥٣) الدكتور صبحى أنور رشيد المرجع السابق ، ص ٣٠٧ ، شكل ١٩٠ صورة رقم (٨٢)

(٥٤) المرجع السابق ، ص ٣٠٧ ، شكل ١٩١ صورة رقم (٩٩)

(٥٥) المرجع السابق ، ص ٣٠٨، شكل ١٩٤ صورة رقم (١٠١)

(٥٦) المرجع السابق ، ص ٣٠٨ والمراجع المذكورة فيه

(٥٧) الدكتور صبحى أنور رشيد:الآلات الموسيقية فى العراق القديم ،ص ١٩٩

(٥٨) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٣١٠

(٥٩) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية، ص ١٢٣، وسعيد عزت المرجع السابق ، ص ١٣٣

(60) Hans Hickmann, Ägypten . Musikgeschichte in Bildern, s. 74

(٦١) الدكتور صبحى أنور رشيد ، المرجع السابق ص ٣١١

(62) Joan Rimmer , Ancient musical Instruments of western Asia in British Museum , London 1969.

(٦٣) الدكتور صبحى أنور رشيد المرجع السابق ، ص ٣١١ صورة رقم (٩٠)

(٦٤) المرجع السابق ، ص ٣١٢ ، شكل ١٩٨

(٦٥) المرجع السابق ، ص ٣١٢ ، والمراجع المذكورة فيه

(٦٦) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٣١٢ وما بعدها

(٦٧) المرجع السابق ، ص ٣١٤

(٦٨) المرجع السابق ، ص ٣١٤ ، ٣١٥ ،والمراجع المذكورة فيه

(٦٩) الكتاب المقدس ، جمعية الكتاب المقدس فى الشرق الأدنى / بيروت ١٩٦١م سفر ، دانيال ، الإصحاح الثالث

(٧٠) الدكتور صبحى أنور رشيد تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، ص ١٤٢ ،١٤٣ صورة رقم (٦٤)

(71) Hans Hickmann, Agypten . Musikgeschichte in Bildern , s.34.

(72) Stauder , Alte Musikinstrumente , s.124 .

(٧٣) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، ص ١٢٨

(٧٤) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٣١٤.

(٧٥) المرجع السابق ، ص ٣١٧ ،شكل ٢ ٢

(٧٦) المرجع السابق ،ص ٣١٧ ، شكل ١ ٢

(٧٧) ابن سينا الشفاء ، ص ١٤٣

(٧٨) ابن زيلة الكافى فى الموسيقى ، ص ٧٣

(٧٩) الدكتور محمد محمود سامى حافظ: تاريخ الموسيقى والغناء العربى، ص ٣٥

(٨٠) الدكتور صبْحى أنور رشيد   تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم

(81) Galpin, The Music Of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians , p.66.

Behn , Musikleben im Altertum und fruhen mittelalter, s 21

(٨٢) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية، ص٣٢٨

(83) Friedrich Behn , Musikleben im Altertum und fruhen Mittelalt , s . 22

(٨٤) الخوارزمى   مفاتيح العلوم ، ص ١٣٦   ١٣٧

(٨٥) ابن سينا   الشفاء ، ص ١٤٣

(٨٦) ابن زيلة   الكافى فى الموسيقى ، ص ٧٣

القسم السادس
آلات النقر

الطبول

التسمية :

الطبل كلمة عربية اقتبستها اللغة الفارسية واللغات الأوربية ودخلت فيها بصيغ مختلفة مختلفة نذكر منها على سبيل المثال

Atabal, Atabale, Altimbal , Altambal, Atabalero, Tabir, Tabor.

وتعددت فى اللغة العربية الكلمات الدالة على الطبول وهى:

الدبداب، والدهل،والعركل ، والعير ، والترياق .كما تعددت أنواع الطبول، وهى: طبل الغزو ،وطبل العيد ، وطبل المسحر، وطبل الحجيج ،وطبل المواكب، وطبل المخانيث ، وطبل الملاحين ، وطبل الجمال

أما من حيث الشكل: فهناك الطبل الكبير المستدير، والطبل الطويل ،والطبل الأسطوانى، والنقارات، والطبلة (الدنبك)، والكوبة .وتعمل إطارات هذه الأنواع المختلفة من فصيلة الطبول إما من المعدن أو الخشب أو الفخار

الطبول فى المصادر التراثية

فى الوقت الذى نجد فيه علماء الموسيقى أمثال: الكندى والفارابى وابن سينا وابن زيلة والخوارزمى والأرموى واللاذقى وآخرون يضمنون كتبهم دراسات علمية عميقة حول (الإيقاع) نراهم يتركون تماما معالجة وشرح آلات الإيقاع ؛ لذا لم نعثر فى كتبهم على شىء فى هذا الموضوع

الطبول فى الآثار:

إن الآثار العربية الإسلامية الخاصة بالطبول هى قليلة فى الوقت الحاضر، وسنأتى عليها عند معالجة الأنواع المختلفة التابعة لفصيلة الطبول، وهى

النقارة ، والدنبك (الدربوكة)، والكوبة، والدفوف (المستدير والمربع) ، والرق (دف زنجارى)

النقـارة

التسمية :

النقارة تسمية عربية اقتبستها اللغة الفارسية[1] واللغات الأوربية مثل الإسبانية والإنكليزية والفرنسية والإيطالية ، وبالصيغ التالية

Nacara , Nacre , Nakairer , Nachaires , Naquaires, Naguarres , Necari , Anacaire , Naker , Nakrys , Nakerys , Naccherone .

النقارة فى الآثار :

ترينا الآثار العربية المناسبات المختلفة التى استعملت فيها النقارة، نذكر منها ما يلى

* تصويرة فى مخطوطة مقامات الحريرى المؤرخة فى سنة (١٢٣٧م) ، وهى بريشة الفنان يحيى الواسطى الذى رسم فى المقامة السابعة التى تتحدث عن مساهمة فرسان فى احتفال بمناسبة العيد ، ومعهم مجموعة من الفرسان الذين يحملون الأعلام والشعارات مع شخصين ينفخان فى النفير وشخص آخر يقرع على نقارتين محمولتين على ظهر الفرس[2] .النقارة هنا بهيئة كأس كبير ذو فتحة واسعة وكعب صغير ، جسم النقارة مزخرف ببعض الخطوط، وعند الحافة العليا زخارف دقيقة (شكل رقم ٣٥) إن شكل نقارة الواسطى فى المخطوطة من أواخر العصر العباسى يثبت لنا تطابقها فى الشكل مع النقارة المستعملة فى العصر البابلى القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق.م)

* ومن ريشة الفنان يحيى الواسطى أيضا تصويرة أخرى فى مخطوطة مقامات الحريرى مؤرخة فى سنة (١٢٣٧م) محفوظة فى المكتبة الوطنية فى باريس .وقد عبر الواسطى عن استعمال الموسيقى فى موكب الحج ،حيث نشاهد شخصين على الجمال فى حالة النفخ فى النفير مع شخصين يقرع كل واحد منهما على نقارة

محمولة على ظهر الجمل [٣]. ويستعمل كل ضارب هراوة (عصا) ذات مقبض رفيع (شكل رقم ٣٦)

* واستعمال النقارات فى موكب الحجاج نشاهده أيضاً فى مخطوطة أخرى لمقامات الحريرى ، محفوظة فى معهد الدراسات الشرقية التابع لأكاديمية العلوم (فى لينينغراد فى الاتحاد الروسى) [٤]. يشاهد فيها موكب الحجاج وقد اشترك فيه ثلاثة أشخاص يقرعون على النقارات المحمولة على الجمال ، ويتضح من الرسم أن كل ضارب يقرع على نقارتين متجاورتين. والعادة أن العمل يكون على اثنتين ؛ إحداهما يضرب عليها (الدم)، والأخرى (التك)

* تصويرة فى مخطوطة (الشاهنامه) من تبريز مؤرخة فى سنة (١٣٧٠م) ومحفوظة فى متحف طوب قابو سراى فى إستانبول[٥] .نشاهد هنا استعمال الموسيقى فى الحرب بين الجيشين الفارسى والمغولى. نشاهد فى الأعلى من اليسار فرسانا من الجيش الفارسى يحملون الرايات والشعارات، واثنين ينفخان فى النفير، واثنين يقرعان النقارة بواسطة عصا معقوفة، وفى أسفل اليسار يوجد شخص مغولى خر صريعا فى المعركة، وبجانبه النقارة ذات الحبل الذى يستعمل للتعليق مع هراوتين للقرع ذواتى رأس مدور

* تصويرة فى مخطوطة كتاب جامع التواريخ من (تبريز) تعود إلى أوائل القرن الرابع عشر الميلادى ، يشاهد فيها قلعة محاصرة وخارجها يتقدم الجيش المغولى ، ومن ضمنه شخص يقرع على نقارة حملها شخصان، ويستعمل الضارب هراوتين ذواتى رأس مدور .ويبدو لنا أن جسم النقارة كان من المعدن ؛ لأنه صنع بصورة مضلعة [٦]

هذا ، ومما تجدر الإشارة إليه هو أن أوربا قد تأثرت بفرق الموسيقى العسكرية العربية واقتبست آلاتها أثناء الحروب الصليبية ، حتى أصبحت الموسيقى جزءاً مهما من أساليب الحرب فى أوربا .ويذكر فارمر [٧] أن من أسباب انتصار جيش المماليك فى مصر على الحملة الصليبية التى بعث بها لودفيج التاسع فى سنة (١٢٥٠م) كان استخدام الموسيقى فى المعركة

* تصويرة فى مخطوطة كتاب (فى معرفة الحيل الهندسية) للجزرى من القرن الرابع عشر الميلادى تحمل مشهدا يمثل ساعة مائية وفى الأسفل خمسة عازفين ؛ أربعة منهم فى حالة الوقوف ، وفى الوسط شخص جالس وهو يقرع على نقارة وضعها أمامه ، وهو يستعمل فى كل يد عصا ذات نهاية معقوفة (٨).
والنقارة هنا بهيئة إناء كبير ذى ارتفاع قليل ،وقسمه الأسفل أضيق من الأعلى (شكل رقم٣٣).

* وفى المتحف العراقى مجموعة من دمى الطين تمثل الضاربين على النقارة ، وهى تعود إلى العصر الإيلخانى(بعد سقوط بغداد القرن الثالث عشر الميلادى) وقد عثر عليها خلال التنقيبات فى مدينة واسط (٩).

تاريخ وأصل النقارة :

إن أقدم ظهور للنقارة بشكل الكأس الذى لا يختلف عن الآلة الحديثة المستعملة فى الأوركسترا أو الفرق السيمفونية باسم (التمبانى) فى الوقت الحاضر، كان فى القسم الأول من العصر البابلى القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣ ق.م). إن هذا الأثر الموسيقى الذى قدم هذا الدليل قد جاء من أرض العراق وهو أقدم أثر لهذه الآلة فى العالم القديم (١٠). فى هذا الأثر صور لنا الفنان العراقى القديم والمجهول الاسم ، لعبة الملاكمة على أنغام الموسيقى التى كان يقدمها ثنائى النقارة (التمبانى) والصنوج المعدنية (الجنجانات) .والنقارة هنا بهيئة كأس كبير ذى كعب صغير ضيق

ومن العصور المتأخرة من تاريخ العراق القديم فى عصور ما قبل الإسلام جاءنا أثر موسيقى من العصر السلوقى (٣٢٢ ـ ١٣٥ ق. م) عثر عليه فى الوركاء على لوح (رقيم) مسمارى يحتوى على كتابة مسمارية مع رسم للآلة الموسيقية الإيقاعية الجلدية النقارة ، وبجانبها الاسم البابلى لها وهو(ليليسو). أما الاسم السومرى المطابق للاسم البابلى فهو (ليليسس) وهذا الأثر هو الأثر الوحيد فى العراق القديم الذى يحتوى على رسم الآلة الموسيقية مع تسميتها القديمة فى الكتابة المسمارية (١١).

ومن الثابت أثريا فى الوقت الحاضر هو عدم وجود مشاهد للنقارة فى آثار الحضارة المصرية القديمة ولا حضارات الأقطار الأخرى فى العالم القديم فى عصر يقترب أو يعاصر تاريخ وجود النقارة (التمبانى) فى العراق . لذا فإن العراق كان السباق إلى ابتكار هذه الآلة

لقد ظلت هذه الآلة مجهولة فى بلاد الإغريق والرومان لغاية القرن الأول قبل الميلاد ، حيث تعرف الرومان لأول مرة على النقارات واستعمالها فى الحروب، فى الحرب التى دارت بين الحاكم الرومانى على سوريا المدعو كراسوس (١١٥ ـ ٥٣ ق.م) كما يذكر المؤرخ الرومانى بلوتارخس (٤٦ق .م ـ ١٢م) أن الجيش الفارسى قد استعمل النقارات عوضا عن النفير فى إحدى هجماته على الجيش الرومانى (١٢) .

انتقال النقارة :

عن طريق العرب اقتبست أوربا خلال الحروب الصليبية آلة النقارة مع تسميتها العربية التى ذكرنا صيغها المختلفة فى اللغات الأوربية فى بداية الموضوع كما أن اقتباس أوربا قد شمل أيضاً طريقة استعمال النقارة ووضعها على الخيول أو وضعها على صدر الضارب أو أمامه

لقد ظهرت مشاهد منقوشة للنقارة بحجومها وأشكالها المختلفة ومناسبات استعمالها فى الفن التشكيلى الأوربى منذ القرن الرابع عشر الميلادى ، حيث احتوت بعض الكنائس فى إيطاليا وفرنسا على منحوتات وقطع فنية تمثل القرع على النقارة (١٣) .

الطبلة أو (الدنبك ، الدربكة)

التسمية :

الطبلة: تسمية عربية تطلق على آلة جلدية إيقاعية تعرف فى بعض الأقطار العربية باسم (دربوكة) أو (دربكة) ، وفى العراق فقط تستعمل كلمة: (دنبك) وهى كلمة فارسية دخيلة

الطبلة فى المصادر التراثية والآثار :

الطبلة من الآلات الإيقاعية التى لم نجد لها معالجة فى المصادر العربية التراثية كما لم تصلنا منها بعد مشاهد تمثلها فى الآثار

تاريخ وأصل الطبلة :

الطبلة (دربوكة ، دربكة ، دنبك) بشكلها المعروف المستعمل فى الوقت الحاضر كانت مستعملة فى العراق القديم فى العصر البابلى القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق.م) المشهور بملكه السادس حمورابى (١٧٢٨ ـ ١٦٨٦ ق .م) كما أثبتت ذلك دمية طينية فى المتحف العراقى ، وهى تمثل شخصا واقفا وقد وضع آلة الطبلة (دنبك) تحت إبطه الأيسر وينقر عليها بكفه الأيمن

أما فى حضارات أقطار العالم القديم الأخرى فلم يظهر فيها أثر قديم يثبت استعمالها للطبلة فى تاريخ قبل تاريخ الأثر العراقى أو معاصر له

ونحن نخالف الدكتورة شهرزاد قاسم حسن التى جعلت فى أطروحتها للدكتوراه (١٤) أصل (الدنبك) فارسيا ؛ لأن كلمة (دنبك) هى كلمة فارسية ومخالفتنا لرأى الدكتورة شهر زاد تستند على ما يلى:

١ـ الأثر البابلى القديم الذى أثبت وجود واستعمال هذه الآلة فى العراق قبل ظهور الفرس على مسرح التاريخ

٢ـ أن دخول الكلمة الفارسية (دنبك) إلى اللغة الدارجة فى العراق فقط قد

جاء فى فترة زمنية متأخرة جداً من التاريخ العربى الإسلامى للعراق؛ أى بعد أن أصبح العراق تابعاً للحكم الفارسى فى الفترة المظلمة

٣ـ أن تتبع تاريخ الآلة الموسيقية وإثبات وجودها واستعمالها على ضوء الشواهد الأثرية هو الذى يساعد على إثبات أصل وموطن الآلة الموسيقية وليس دخول كلمة أجنبية إلى لغة أخرى فى ظروف الحكم والسيطرة أو الاحتلال

٤ـ أن استعمال العراقيين فقط لكلمة (دنبك) الفارسية بسبب الاحتلال الفارسى فى الفترة المظلمة لا يغير الحقيقة التاريخية الأثرية الثابتة وهى وجود (الدنبك) فى العراق فـى عصر حمورابى ؛ أى قبل الفترة المظلمة التى دخلت فيها الكلمات الفارسية ـ ومنها الدنبك ـ إلى اللغة العربية بثلاثة آلاف سنة الأمر الذى ينفى الأصالة الفارسية للدنبك (دربوكة ، طبلة)

الكوبة

التسمية :

الكوبة كلمة عربية تطلق على طبل مستطيل دقيق الوسط واسع الطرفين ، أو الطبل الصغير المخصر كما ورد فى (القاموس المحيط) وتغطى الفتحتان المدورتان للكوبة بالجلد ، حيث يقرع عليها بأصابع اليد ، وهى معلقة على القسم الأمامى من الجسم (١٥).

الكوبة فى المصادر التراثية :

ورد ذكر آلة الكوبة فى كتاب :(الملاهى وأسمائها) للمفضل بن سلمة (المتوفى عام ٩٠٢م) أى فى العصر العباسى ، حيث جاء فيه ما يلى

« ومن الملاهى الطبل ، وهو الكبر والكوبة. ومنه حديث عبد الله بن عمر وقال: نهى رسول الله ﷺ عن الخمر والميسر والكوبة والغبيراء وكل مسكر » (١٦).

قال الإمام الغزالى (المتوفى عام ١١١١ م) فى إحياء علوم الدين ما يلى:

« يحرم ضرب الكوبة ، وهو طبل مستطيل دقيق الوسط واسع الطرفين، وضربها عادة المخنثين ، ولولا ما فيه من التشبيه لكان مثل طبل الحجيج والغزو »(١٧).

ومن حديث ابن عباس عن النبى ﷺ قال: « إن الله حرم على أمتى الخمر والميسر والكوبةوكل مسكر »

الكوبة فى الآثار:

* فى متحف الفنون الجميلة فى ليون / فرنسا يوجد إبريق فضى يعود إلى القرن الثامن / التاسع الميلادى وقد زخرف هذا الأثر العباسى بنقوش متعددة ، منها ضارب على الكوبة وقد حملها بصورة أفقية بواسطة نطاق لفه على كتفه،

والكوبة هنا مزخرفة بـ.طوط وورود صغيرة [١٨]

* وفى كتاب   فى معرفة الحيل الهندسية لابن الرزاز الجزرى العائد إلى القرن الرابع عشر الميلادى نشاهد تصويرا يمثل ساعة مائية . فى أسفل المشهد توجد فرقة مؤلفة من أربعة عازفين أحدهم يقرع بكفيه على الكوبة وقد حملها أمام صدره بوضع أفقى[١٩]. السطح الخارجى للكوبة مزخرف بخطوط متقاطعة نشأت عنها مربعات (الشكل رقم ٣٤)

تاريخ وأصل الكوبة :

يمكن تتبع تاريخ هذه الآلة إلى عصور ما قبل الإسلام حيث نراها فى العراق فى العصر الهلنستى الذى يشمل العصر السلوقى (٣٢٢ ـ ١٣٥ ق.م) والعصر الفارسى (٢٤٧ ق .م ـ ٢٢٦ م) . ويذكر كالبن [٢٠] وجود هذه الآلة فى بعض الأختام التى تعود إلى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠ ـ ٢٣٥٠ ق .م) وإلى العصر الأكدى (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ ق م).

ونحن نرى أن شكل آلة الكوبة قد انطلق من شكل بعض الكؤوس والأوانى الفخارية العائدة إلى عصر فجر السلالات الثالث[٢١] (٢٥٠ ـ ٢٣٥٠ ق .م).

أما فى إيران فإن أقدم أثر تشاهد فيه آلة الكوبة فهو يعود إلى العصر الساسانى[٢٢] (القرن الخامس الميلادى) ، وشكل الكوبة فى هذا الأثر الفارسى الساسانى لا يختلف عن الشكل المنقوش على الأثر العراقى من العصر السلوقى (القرن الرابع ـ القرن الثانى ق م)

أما فى حضارات الأقطار الأخرى فلم يعثر بعد على آثار للكوبة

انتقال الكوبة:

منذ القرن العاشر الميلادى نرى وجود الكوبة فى أوربا بعد أن انتقلت إليها من بلاد الشرق . ففى مخطوطة من القرن العاشر الميلادى توجد تصويرة تمثل مجموعة من العازفين وأحدهم يقرع على الكوبة[٢٣] . ويلاحظ أن الضارب قد مسك الكوبة من الوسط بيده اليسرى وقرع على الآلة بالكف الأيمن على طرفها الأسفل

وفى رأينا أن أوربا قد اقتبست الكوبة دون أن يشاهد الموسيقيون الأوربيون طريقة مسك الكوبة والقرع عليها فى بلاد الشرق ، الأمر الذى أدى إلى اختلاف طريقة القرع على الكوبة فى الشرق عنه فى الغرب [٢٤].

وهناك تصويرة فى مخطوطة تعود إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى محفوظة فى مكتبة الأسكوريال قرب مدريد ، نشاهد فيها امرأة جالسة وقد وضعت الكوبة على كتفها الأيمن وهى تقرع على طرف واحد منها [٢٥].

الدفوف

التسمية :

إن الأسماء العربية التى تطلق على الآلات الإيقاعية الجلدية الداخلة فى فصيلة الدفوف، هى: الدف ،البندير، المربع، الغربال، المزهر. وفى المصادر العربية التراثية توجد كلمات أخرى تدل على الدفوف ، مثل: الرادك والضفاطة (٢٦).

إن التسمية السومرية هى دُوب بضم الدال (Dup) أو تُوب بضم التاء(Tup).

وفى اللغة الآشورية توبّو بتشديد الباء (Tuppu) وفى اللغة العبرية توف (Tof)(٢٧) وهى ترجع فى أصلها إلى الكلمة الآشورية .أما كلمة (دُفّ) فى اللغة العربية فهى بضم الدال وتشديد الفاء

أشكال الدفوف :

تختلف الدفوف من حيث الشكل والحجم ؛ فهناك دفوف مستديرة صغيرة وأخرى كبيرة.

وهناك الدف المربع والدف المستدير الصغير الذى تتصل بإطاره الخشبى مجموعة من الصنوج المعدنية الصغيرة ويسمى الرقِ ، وفى اللهجة العراقية (دف زنجارى).

والدفوف المستديرة الكبيرة التى تحمل فى إطارها من الداخل مجموعة من الحلقات الحديدية الصغيرة تسمى بالمزهر .والمزهر يستعمل فى الأذكار والمناسبات الدينية.وأحيانا يسمى البعض الدف الكبير الخالى من الحلقات المعدنية باسم المزهر. علما بأن بعض الكتب التراثية والأشعار كانت تستعمل كلمة المزهر للدلالة على آلة العود (٢٨).

الدفوف فى المصادر التراثية :

ذكر المؤلف المجهول لمخطوطة: (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب)

العائدة إلى القرن الرابع عشر الميلادى حول الدف ما يلى:

« فصل فى الدف وهو محدث ، والطار قديم قبله كانت العرب تستعمله، وصفته طار كبير على شبه غربال الدقيق له جلد ثخين من جلد المواشى، بدائره حلق كثير وهو ثقيل ،وله حس دوى غليظ ، إذا ضرب به يسمع له صوت كالطبل ، وكلما تحرك تسمع للحلق فيه خشخشة ضعيفة خفيفة وكان العرب يحبون سماعه ويفضلونه على جميع آلة الطرب ، وهو أحدّ من الجميع.وقد أبطل استعمال الطارات واتخذوا عوضها الدفوف بالحلق المدورة والرقوق الناعمة والصنوج المطعمة بالذهب والفضة.

والضرب فيها معروف لها تنقيرات باليد معدودة ؛ إما ثلاثة أو خمسة أو سبعة يبتدى بالأول من العدد دو والتنقيرات مركبة على نغمات موافقة لها فى الضرب، عدد الضرب باليد عدد النطق باللسان ، لا يخرج شىء منها عن مرتبته إلا فسد الضرب فيها ، أما التنقير بالأصابع فعدتها بينة لمن يدرى ويفهم ، فنقول واحد اثنين أربعة ثمانية ستة عشر اثنين وثلاثين وهذه سادس مرتبة فى العدد ، وحد نهايتها إلى آخر الدائرة » (٢٩)

وقبل هذا وردت كلمة الدف دون شرح ومعالجة فى مصنفات كل من الفارابى، وابن زيلة وابن خلدون وآخرون

وهناك بعض المصادر التى أوردت أقوالا خرافية ومتضاربة بخصوص الدف. فقد ذكر المسعودى فى (مروج الذهب) أن أول من اخترع الدفوف هو توبال بن لامك (٣٠) .وجاء فى أوائل محاضرات السيوطى أن أول من ضرب بالدف كلثوم أخت موسى ﷺ لما جاوز البحر(٣١).ونقل فارمر (٣٢) ما ورد فى أحاديث الناس من أن الدف قد نقر عليه لأول مرة فى زفاف بلقيس على سليمان وجاء فى كتاب (الملاهى وأسمائها) للمفضل بن سلمة (المتوفى عام ٩٠٢م) أن أول من اتخذ الدفوف العرب (٣٣).

الدفوف فى الآثار:

احتوت الآثار العربية الإسلامية على مشاهد عديدة للنقر على الدف المستدير

وكذلك على الرق (دف زنجارى) ، أما الدف المربع فلم تصل إلينا آثار له بعد ورود ذكره فى الشعر والكتب التراثية .ونستعرض فيما يلى الآثار الخاصة بالأشكال المختلفة من الدفوف

الدف المستدير :

يعود تاريخ أقدم الآثار العربية الإسلامية الخاصة بالدف إلى القرن الحادى عشر الميلادى ، ولو أن هذه الآلة الإيقاعية كانت معروفة ومستعملة عند العرب قبل الإسلام بعدة قرون ونذكر من هذه الآثار ما يلى

* قطعة خشبية مزخرفة عثر عليها فى مصر وهى تعود إلى القرن الحادى عشر الميلادى وقد نقش عليها ثنائى الدف والعود (٣٤).

* تصويرة على غلاف الجزء الثانى من مخطوطة كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى مؤرخة فى سنة (١٢١٧م) وهى من العراق ومحفوظة فى دار الكتب فى القاهرة .تشاهد فى الأسفل خمس عازفات جالسات؛ اثنتان منهن ينقرن على الدف المستدير وقد عبر الفنان التشكيلى عن إطار هذا الدف بأن جعل لونه أفتح من لون الجلد (٣٥).

* علبة برونزية مطعمة بالفضة والذهب تعود إلى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى من صناعة العراق ، حيث نالت مدينة الموصل شهرة خاصة فى جودة صناعة الأوانى المعدنية .فى هذا الأثر نشاهد شخصًا ينقر على الدف المستدير ويقابله نافخ فى الناى(٣٦) (شكل رقم ٣٠).

* تصويرة فى مخطوطة كتاب :(فى معرفة الحيل الهندسية) لابن الرزاز الجزرى من القرن الرابع عشر الميلادى .تمثل هذه التصويرة مشهد ساعة مائية وقد نقش فى أسفل المشهد أربعة عازفين على الآلات الموسيقية ، اثنان منهم ينقران على الدف (٣٧) (شكل رقم ٣٤)

تاريخ الدف المستدير :

استنادا إلى الآثار التى جاءت من العراق نستطيع أن نقول ما يلى

١ـ إن الدف المستدير كان مستعملاً فى العراق منذ الألف الثالث قبل الميلاد (٣٨).

٢ـ وجود نوعين من الدف الصغير والكبير

٣ـ وجود طريقتين لنقر الدف ؛ الأولى: حيث يمسك أمام الصدر ، والثانية حيث يمسك الدف إلى الجانب الأيسر أو خارج الكتف ، وقد ظهرت هذه الطريقة فى العصر البابلى القديم (٣٩).

٤ـ كان استعمال الدف من قبل الرجال وكذلك النساء

أما فى مصر فيقول هانس هيكمان (٤٠) « إن مصر مدينة فى معرفتها واستعمالها للدف إلى حضارة الشرق القديم ولا سيما العراق ؛ حيث اقتبست منه بلا شك الدف بنوعيه المستدير والمستطيل إن أول ظهور للدف المستدير فى مصر كان فى عهد الفرعون تحتمس الثالث (١٥٠٤ ـ ١٤٥٠ ق .م)

الـرق

التسمية :

الرّقّ كلمة عربية (بتشديد الراء المفتوحة وتشديد القاف) كما ورد فى مختار الصحاح [٤١] وهو جلد رقيق ، ومنه قوله تعالى: ﴿ فِي رَقٍّ مَنْشُورٍ ﴿٣﴾ ﴾ [الطور] واصطلاحاً هو الدف الصغير الذى يحتوى إطاره الخشبى على صنوج معدنية وضعت فى فتحات موجودة فى الإطار

الـرق فى المصادر التـراثيـة :

إن أقدم ذكر لكلمة الرق الدالة على الآلة الإيقاعية الجلدية وجدناه فى مخطوطة (بلوغ الأوطار فى بيان ترنم الأوتار) لناصر الكلبى العودى من القرن السادس عشر الميلادى [٤٢] أما المصادر التراثية القديمة فلم يرد فيها ذكر للرق.

الـرق فى الآثـار :

إن الآثار العربية الإسلامية الخاصة بالرق (دف زنجارى) تعود فى تاريخها إلى عصور متأخرة ، وإن أقدمها يعود إلى القرن الثالث عشر الميلادى وهو من العراق. ونستعرض فيما يلى الآثار التى ترينا استعمال الدف

* إناء معدنى من صناعة مدينة الموصل يعود إلى القرن الثالث عشر الميلادى، ويمثل النقش المحفور على هذا الأثر شخصا ينقر على الدف وتشاهد بوضوح الصنـوج المتصلـة بالإطار ، وقـد رمـز الفنـان التشكيلى إليهـا بخطـين متـوازيين وصغيرين[٤٣] انظر شكل رقم (٣٨)

* تصويرة فى مخطوطة لمقامات الحريرى من القرن الرابع عشر الميلادى ويمثل المنقوش فيها مجلس شراب وموسيقى تقدمها فرقة نسائية مؤلفة من ثلاث موسيقيات؛إحداهن تنقر على الرق الذى رسمت صنوجه المدورة بلون أسود[٤٤].

* تصويرة فى مخطوطة: (كتاب فى معرفة الحيل الهندسية) لابن الرزاز الجزرى من القرن الرابع عشر الميلادى ، يمثل المشهد المنقوش فيها ساعة مائية مؤلفة من عدة أجزاء يحتوى أحدها على أربعة عازفين أحدهم ينقر على الرق[٤٥]. (شكل رقم ٣٤).

* تصويرة من القرن السادس عشر الميلادى ويمثل مشهدها مجموعة من الحوريات العازفات على الآلات الموسيقية [٤٦] ،إحداهن تنقر على الرق الذى احتوى إطاره على خمسة صنوج مدورة ، وقد رسمها الفنان بلون غامق (شكل رقم ٣١).

تاريخ وأصل الرق :

إن الدراسات المقارنة التى قمنا بها لتتبع تاريخ وأصل الرق على ضوء الشواهد الأثرية من حضارات الأقطار المختلفة فى العالم القديم تخولنا القول بأن الرق لم يكن معروفا فى عصور ما قبل الإسلام فى الآثار العربية الإسلامية.

لقد أثبت هانس هيكمان [٤٧] أن الرق لم يكن معروفا فى مصر ، وأنه قد دخلها باعتباره آلة (تركية ـ عربية) فى العصور المتأخرة

إن الآثار الإغريقية (اليونانية) تثبت لنا أن أقدم استعمال للرق عند الإغريق كان فى القرن الخامس / الرابع قبل الميلاد

الدف المربع

التسمية :

الدف المربع تسمية عربية ذكرها المفضل بن سلمة (المتوفى عام ٩٠٢م) فى كتاب (الملاهى وأسمائها) وجاء فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى[٤٨] بخصوص المغنى طويس أنه كان يضرب على الدف المربع وعن طويس قال فارمر[٤٩] « إنه كان من المخنثين » ، ولعل هذا هو السبب فى تحريم الدف المربع. وفى عصر الخلفاء الراشدين كان الدف المربع آلة محبوبة لملاحظة الإيقاع أو الوزن [٥٠].

الدف المربع فى الآثار :

رغم الإشارات التاريخية المذكورة فإنه لم يعثر بعد على أثر عربى للدف المربع بعكس أوربا التى زودتنا بآثار أوربية لهذه الآلة

أما فى عصور ما قبل الإسلام فإن بعض الآثار السومرية والآشورية تثبت وجود الدف المربع فى العراق [٥١] ويرى الباحث هانس هيكمان [٥٢] أن مصر مدينة إلى العراق فى معرفتها واستعمالها للدف المربع إن أقدم ظهور لاستعمال الدف المربع كان ـ حسب رأى هيكمان ـ فى عهد الملكة حاتشبسوت (١٥٠١ ـ ١٤٨٠ ق .م) واستمر إلى حوالى (١٣٠٠ ق م)

انتقال الدف المربع :

يقول العلامة الألمانى شتاودر [٥٣] « إن الدف المربع هو آلة شرقية انتشرت فى أوربا حيث نجدها فى منحوتات مثبتة فى الكنائس الإسبانية والفرنسية العائدة للقرن الثالث عشر الميلادى » وترينا هذه الآثار الأوربية الخاصة بالدف المربع أن استعماله كان إما بالنقر عليه بالأصابع أو باستعمال مضرب طويل للقرع عليه

الصنوج المعدنية أو الكاسات

التسمية :

الصنوج مفردها صنج ، وقال عنها الجوهرى فى (الصحاح): الصنج الذى تعرفه العرب هو الذى يتخذ من صفر يضرب أحدهما بالآخر وجاء فى القاموس المحيط للفيروزآبادى (٥٤) الصنج شىء يتخذ من صفر يضرب أحدهما على الآخر

هذا ،وتستعمل بعض الكتب العربية الحديثة والتراثية كلمة صنج للدلالة على الآلة الوترية التى تعرف فى اللغة الإنكليزية هارب (Harp) وبالفارسية جنك. ويقول فارمر(٥٥) « إن كلمة صنج فى اللغة العربية هى كلمة جنك فى اللغة الفارسية. أما الفيروزآبادى فى القاموس المحيط فقال عن صنج الدالة على آلة بأوتار يضرب بها إنها معربة

وفى قاموس الموسيقى العربية للدكتور حسين على محفوظ (٥٦) جاء حول كلمة صنج ما يلى

« الصنج فارسى معرب

- عند العرب هو الذى يكون من الدفوف يسمع له صوت كالجلجل
- معرب جنك ، آلة موسيقية معروفة
- طبقان من الصفر يضرب بعضهما ببعض معرب (جهانج)
- صفر يضرب به آخر.
- قطعتان من نحاس يضرب بإحداهما على الأخرى
- آلة بأوتار يضرب بها
- ما يتخذ من صفر مدورا ، يضرب أحدهما بالآخر
- بالفارسية (جنك) وهو ذو الأوتار

- آلة يضرب بها
- شيء يتخذ من صفر يضرب أحدهما على الآخر
- الذى تعرفه العرب هو الذى يتخذ من صفر يضرب أحدهما بالآخر
- ذو الأوتار تختص به العجم »

وحول كلمة الصنوج جاء فى (قاموس الموسيقى العربية) للدكتور حسين على محفوظ (٥٧) ما يلى:

- الصنوج من الآلات ذوات الأوتار المطلقة
- تقرع مع النفخ فى البوق
- هى التى تقرع مع النفخ فى البوق
- ما يجعل فى إطار الدف من النحاس المدور صغارا.
- ما يجعل فى إطار الدف من الهنات المدورة

كما أورد الدكتور حسين على محفوظ تعريفا لصنوج التصويت أى صنوج الهتاف جاء فيه « وهى صفائح مستديرة من النحاس الأصفر قطر كل منها نحو شبر ، ولها فى مركز أحد سطحيها عروة لكى تمسك منها حين العمل بها الذى يتم بإمساك اثنتين منها كل واحدة بيد ، وضرب إحداهما على الأخرى » (٥٨).

هذا ،واستعمل العرب كلمة أخرى للدلالة على هذه الآلة وهى (الكوسات) وقد ورد تعريفها فى (قاموس الموسيقى العربية) بالنص التالى

« الكوسات صنوجات من نحاس شبه الترس الصغير يدق بأحدها على الآخر بإيقاع مخصوص ».

وقال فارمر(٥٩) عن الكوسات ما يلى « وكان الكوس ،الجمع كوسات أكبر نوع من الطبول استخدمه العرب إلى أن أدخل المغول الكرجة. وتظهر فى الليالى مع الآلات الحربية الأخرى فى النوبة أو الفرقة العسكرية » ، وإن كان لفظ كوسات فى طبعة بيروت قد تصحف إلى كاسات فى طبعة كلكتا وبولاق

وحول كلمة الكاسات الواردة فى (ألف ليلة وليلة) كتب فارمر[٦٠] ما يلى :

« الكاسات المفرد كاس وكاسة ، أو الكؤوس المفرد كأس ، هى النوع الكروى الكبير من الآلة نسميها (كمبل) ، وهى غير الصنوج المفرد صنج ، والكاسات على شكل الصفائح. وتظهر الكاسات فى معظم المناظر العسكرية فى الليالى كما لاحظت من قبل ».

واستعمل اللاذقى (المتوفى عام ١٤٩٤م) كلمة الكاسات باعتبارها من آلات الإيقاع. وتعرف هذه الآلة فى اللهجة العراقية باسم (جنجانات ، مفردها جنجانة).

وفى اللغة الإنكليزية باسم سيمبال

أما فى مصر فتعرف باسم الصاجات ، وفى الجزيرة العربية باسم الصاج.

الصنوج فى المصادر التراثية :

قال الأعشى أحد شعراء العصر الجاهلى

ومستق صينى وون وبربط

يجاوبه صنج إذا ما ترنما

كما وردت آلة الصنج الإيقاعية فى مصنفات الفارابى[٦١] ، وابن سينا[٦٢]. أما آلة الصنج التى هى من ذوات الأوتار فقد ذكرها الخوارزمى[٦٣] فى مفاتيح العلوم بقوله: « الصنج بالفارسية جنك وهو ذو الأوتار .قال الخليل الصنج عند العرب هو الذى يكون فى الدفوف يسمع له صوت كالجلجل ، فأما ذو الأوتار فهو دخيل معرب ، وقيل ذو الأوتار إنما هو الونج » .كما ذكرها ابن زيلة [٦٤] فى كتابه :(الكافى فى الموسيقى).

الصنوج فى الآثار :

إن الآثار العربية التى ترينا استعمال هذه الآلة الإيقاعية هى نادرة فى الوقت الحاضر، ففى مخطوطة: (كتاب فى معرفة الحيل الهندسية) لابن الرزار الجزرى[٦٥] من القرن الرابع عشر الميلادى هناك مشهد يمثل ساعة مائية وفى قسمها الأسفل توجد فرقة موسيقية مؤلفة من خمسة عازفين ، أحدهم يقرع الصنوج المعدنية

(الجنجانات) من أعلى إلى أسفل ، والآلة هنا بشكل نصف دائرى(الشكل رقم٣٣)

تاريخ وأصل الصنوج المعدنية :

المعروف فى المصادر الأجنبية أن أقدم ظهور لهذه الآلة كان فى العصر البابلى القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق.م) إلا أننى نشرت فى سنة ١٩٧١م دراسة باللغة الألمانية أثبت فيها أن هذه الآلة الإيقاعية كانت مستعملة من قبل السومريين فى العصر السومرى الحديث (٢١ ـ ١٩٥٠ ق .م) أى قبل البابليين بمائة وخمسين سنة [٦٦] .وبعد هذا استمر استعمال هذه الآلة عند البابليين وكذلك الآشوريين الذين استعملوا نوعين منها :الأول: وهو الذى يحتوى على قبضة صغيرة بشكل العروة مثبتة فى وسط الوجه العلوى من كل صنج ، وهو النوع الذى كان مستعملا عند السومريين والبابليين ثم الآشوريين ، أما النوع الثانى فإنه يحتوى على قبضة رفيعة طويلة مثبتة فى الوسط يمسك بها الضارب

لقد عثر فى التنقيبات التى جرت فى نمرود وخورصباد على صنوج أصلية آشورية[٦٧] تعود إلى القرن التاسع/ الثامن قبل الميلاد إضافة إلى رسوم هذه الآلة على القطع الأثرية

أما حول تاريخ هذه الآلة فى مصر فيقول هانس هيكمان [٦٨]: « إن الصنوج هى آلة موسيقية دينية آسيوية الأصل ، وإن دخولها إلى مصر كان بواسطة عبادة انتقلت إليها من آسيا الصغرى ،وإن أقدم أثر مصرى لهذه الآلة يعود إلى عهد الفرعون تحتمس الثالث (١٥٠٤ ـ ١٤٥٠ ق م) أى أن العراق كان قد استعمل هذه الآلة قبل مصر بما يزيد على خمسمائة سنة ».

هذه المعلومات المعززة بالوثائق الأثرية تدحض وتبطل رأى الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى الذى كتب ما يلى:

« عرف الآشوريون أنواعاً متعددة من الصنوج والصاجات والمصفقات وكلها مقتبسة من المصريين » [٦٩].

أما الدكتور الحفنى فقد كتب ما يلى

« .وقد ظهرت هذه الآلات أيضا فى الشرق فى الممالك القديمة وعرفتها مصر فى الدولة الفرعونية الحديثة قبل الميلاد بعدة قرون .وانتقلت إلى اليونان فالرومان ثم إلى أوربا فى العصور الوسطى ،وشاع استعمالها فى العصور الحديثة فى موسيقى الجيش والفرق الموسيقية الكبرى »[٧٠]

ونحن نقول إن الحفنى لم يحدد أى مملكة من الممالك القديمة فى الشرق قد ظهرت فيها هذه الآلة ، كما أنه لم يتطرق إلى آثار العراق الخاصة بها

ويقول العلامة الألمانى شتاودر [٧١] عن هذه الآلة « إنها مستوردة من بلاد ما بين النهرين وظهرت فى منطقة إيجة فى نهاية الألف الثانى قبل الميلاد ، ثم استمر استعمالها فى اليونان نفسها فى القرون اللاحقة وذلك منذ منتصف القرن السادس قبل الميلاد »

انتقال الصنوج :

انتقلت الصنوج المعدنية إلى أوربا فى العصور الوسطى حيث نشاهدها فى العديد من القطع الفنية الأوربية منذ القرن العاشر الميلادى .وبعد القرن السادس عشر أصبح من النادر وجود هذه الآلة فى الموسيقى الأوربية .وبعد القرن الثامن عشر عادت مع الطبل الكبير والمثلث فى فرق الموسيقى العسكرية أولا .ومنذ القرن التاسع عشر أصبحت هذه الآلة السومرية الأصل من الآلات الثابتة للفرق السيمفونية والعسكرية والراقصة .ونستعرض فيما يلى بعض القطع الفنية والآثار الأوربية لهذه الآلة

* فى تصويرة محفوظة فى مدريد[٧٢] تعود إلى القرن العاشر الميلادى نشاهد شخصا يقرع بالصنوج الواحدة بالأخرى

* منحوتة فى إحدى الكنائس الإنكليزية [٧٣] التى تعود إلى القرن الرابع عشر الميلادى نشاهد شخصًا يمسك بالصنوج بوضع شاقولى يشبه تماما الأثر العربى

* وفى لوحة الفنان فرا إنجليكو [٧٤] (سنة ١٤٣٠م) نشاهد ملاكا يقرع بالصنوج بوضعية شاقولية .ونفس الآلة نشاهدها فى تصويرة أوربية من القرن الرابع عشر الميلادى وهى محفوظة فى المكتبة الوطنية فى باريس[٧٥].

هوامش القسم السادس

(١) الدكتور حسين على محفوظ   التأثيرات اللغوية والأدبية فى المشرق،العراق فى موكب الحضارة ، الجزء الثالث ، بغداد ١٩٨٨م ، ص ٤

(٢) الدكتور صبحى أنور رشيد   الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٦٦ ، شكل ١٦١

(٣) الدكتور صبحى أنور رشيد   المرجع السابق ، ص ٢٦٦، شكل ١٦٤

(٤) المرجع السابق ، ص ١٦٧ ، شكل ١٦٥

(٥) المرجع السابق ، ص ٢٦٧ ، شكل ١٦٦

(٦) المرجع السابق ، ص ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، شكل ١٦٧

(7) Farmer ,Studies in Oriental musical Instruments ,second series, Glasgow 1939, p.52.

(٨) الدكتور صبحى أنور رشيد   الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٦٨

(٩) المرجع السابق ، ص ٢٦٨ ، صورة رقم (٨٥ ، ٨٦)

(١٠) الدكتور صبحى أنور رشيد   تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم، بيروت ١٩٧٠م ، ص ١٤٢ صورة رقم (٦٠).

(١١) المرجع السابق ، ص ٢٣١ صورة رقم (١١١)

(12) Friedrich Behn , Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter , s . 70.

(13) Stauder , Alte Musik instrumente ,s.159 , Fig   228 - 230, Fig .424 - 427.

(14) Shehrazade Qassim Hassan , Les Instruments de Musique en

Irak et leur role dans la societe traditionnell 1980 p.29,220.

(١٥) الدكتور حسين على محفوظ: قاموس الموسيقى العربية، ص ١١٤

(١٦) المفضل بن سلمة: كتاب الملاهى وأسمائها ،تحقيق: صادق محمود الجميلى، مجلة المورد ، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع ١٩٨٤م ،ص ٥٩

(١٧) الغزالى: إحياء علوم الدين ، الجزء الثانى ص ٢٤٠

(١٨) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٧٥ ، شكل ١٦٨

(١٩) المرجع السابق ، ص ٢٧٥ ، شكل ١٦٩

(20) Galpin , The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians . p.2 , 8 .

(٢١) الدكتور صبحى أنور رشيد تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، ص ٢٣٢

(٢٢) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية، ص ٢٧٦

(٢٣) المرجع السابق ، ص ٢٧٧ ، شكل ١٧١

(٢٤) المرجع السابق ، ص ٢٧٧ ، شكل ١٧٢

(٢٥) المرجع السابق ، ص ٢٧٧

(٢٦) أحمد تيمور باشا الموسيقى والغناء عند العرب، ص ١١٣، ابن سيده المخصص ، الجزء الثانى ص ٢٤٠

(27) Sendrey , Musik im Alt -Israel, s . 344 .

(٢٨) مختار الصحاح ، ص ٢٧

(٢٩) ظمياء محمد عباس   من المخطوطات العربية فى الموسيقى، كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب ، مجلة المورد ، المجلد الثالث عشر ، العدد الرابع ١٩٨٤م ، ص   ١٤

(٣٠) المسعودى   مروج الذهب ، الجزء الثامن ، ص ٨٨

(٣١) أحمد تيمور باشا   الموسيقى والغناء عند العرب ، ص ٨

(٣٢) فارمر   دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد ٢٩ ص ٢٤٥

(٣٣) المحامى عباس العزاوى   الموسيقى العراقية فى عهد المغول والتركمان ، ص ٨٢ .صادق محمود الجميلى   مجلة المورد ، المجلد الثالث عشر ، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤م ،تحقيق كتاب: الملاهى وأسمائها للمفضل بن سلمة ، ص ٤٦

(٣٤) الدكتور صبحى أنور رشيد   الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،ص ٢٤٨

(٣٥) المرجع السابق ، ص ٢٤٨

(٣٦) المرجع السابق ، ص ٢٤٨ ، شكل ١٥٢

(٣٧) المرجع السابق ، ص ٢٤٨ ، صورة رقم (٧٥).

(٣٨) المرجع السابق ، ص ٢٤٩

(٣٩) الدكتور صبحى أنور رشيد   تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، ص ١٤٠ ـ ١٤٢

(40) Hans Hickmann ,Ägypten. Musikgeschichte in Bildern , s. 38.

(٤١) مختار الصحاح ، ص ٢٥٣

(٤٢) الحاج هاشم الرجب   الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة ، ص ١١٨ .لا توجد ترجمة لناصر الكلبى العودى وقد عده فارمر (مصادر الموسيقى العربية ص ٤٨) وكذلك حميد العلوجى (رائد الموسيقى العربية ص ٤٥) من علماء القرن الثانى عشر الميلادى ، إلا أن الحاج هاشم

الرجب قد اعتبره من علماء القرن السادس عشر الميلادى (القرن العاشر الهجرى).

(٤٣) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٥٨ ، شكل ١٥٧

(٤٤) المرجع السابق ، ص ٢٥٨ صورة رقم (٧٨)

(٤٥) المرجع السابق ، ص ٢٥٨ صورة رقم (٨٨)

(٤٦) المرجع السابق ، ص ٢٥٨ ، ٢٥٩ صورة رقم (٨٠)

(47) Hans Hickmann , Ägypten . Musikgeschichte in Bildern , s . 38 .

(٤٨) الأغانى ، الجزء الرابع ص ١٧٠

(٤٩) فارمر: دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد التاسع ،العدد السابع ص ٢٤٥

(٥٠) فارمر المصدر السابق ، نفس العدد والصفحة

(٥١) الدكتور صبحى أنور رشيد تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، ص ١٩٣ ، ١٩٤

(52) Hans Hickmann, Ägypten. Musikgeschichte in Bildern , s. 38.

(53) Stauder , Alte, Musik instrumente, s . 159 . Fig . 228- 230 , Fig . 424 - 427

(٥٤) الفيروزآبادى القاموس المحيط ، الجزء الأول ص ٢٠٤

(55) Farmer , Islam . Musikgeschichte in Bildern ,s. 52 .

(٥٦) الدكتور حسين على محفوظ: قاموس الموسيقى العربية ، ص ٩٥

(٥٧) المصدر السابق ،ص ٩٥

(٥٨) المصدر السابق ،ص ٩٦.

(٥٩) فارمر :الموسيقى والغناء فى ألف ليلة وليلة، ترجمة: الدكتورحسين نصار ، ص ٥٥

(٦٠) المصدر السابق ، ص ٥٧

(٦١) الفارابى الموسيقى الكبير ، ص ٧٧

(٦٢) ابن سينا الشفاء ، تحقيق زكريا يوسف ، ص ١٤٣

(٦٣) الخوارزمى مفاتيح العلوم ، ص ١٣٧

(٦٤) ابن زيلة الكافى فى الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، ص ٧٣

(٦٥) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٨٠ ، شكل ١٧٣

(66) Subhi Anwar Rashid Mesopotamien Musikgeschichte in Bildern , Fig . 124 -127

(٦٧) الدكتور صبحى أنور رشيد تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، ص ١٠٨ ـ ١١٠

(68) Hans Hickmann, Vorderasien und Agypten im musikalischen Austausch in Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft , Bd. 111 , 1962, s . 27

(٦٩) الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى: الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة ، ص ١٥٥

(٧٠) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، ص ٣٧

(71) Stauder , Alte Musik instrumente , s. 42 .

(٧٢) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٨٣، شكل ١٧٤

(٧٣) المرجع السابق ، ص ٢٨٣

(٧٤) المرجع السابق ،ص ٢٨٣

(٧٥) المرجع السابق ،ص ٢٨٣ ، شكل ١٧٥

القسم السابع

التأثير والتأثر

التأثير والتأثر

إن الفتوحات الإسلامية العربية ونشوء مختلف العلاقات والاتصالات بين العراق وبقية الأقطار المجاورة ، القريبة والبعيدة ،خلال العصور الإسلامية أدت ولا شك إلى إيجاد تأثير لا ينكر وتأثر لا يغفل فى مجال الموسيقى النظرية والعملية بين هذه الأقطار وشعوبها المختلفة فى الدم واللغة والحضارة .ولم تسلم أمة أو حضارة أو شعب من هذا التأثير والتأثر

إن موضوع التأثير التأثر قد عولج قديما وحديثا إلا أن المعالجات الحديثة لم تكن علمية وطغى عليها التعصب العنصرى ، وخلت من المتابعة لأحدث نتائج البحوث فى الموسيقى .كما أنها لم تعتمد على المخطوطات والشواهد الأثرية التى لا تقبل التعصب ولا الميل والهوى.

لقد جاءتنا من العصر العباسى إشارة إلى الاتجاه ضد العرب الذى ينفى عنهم معرفتهم بالعود هذا الأمر قد جعل العلامة اللغوى والنحوى أبو طالب المفضل ابن سلمة يقوم بالرد على هذه المزاعم ضد العرب ،وذلك فى مقدمة كتابه: (كتاب الملاهى وأسمائها) حيث كتب فى مقدمته ما يلى

« وذكر لى عن بعض من يدعى العلم أنه زعم أن العرب لا تعرف العود ولا فى كلامها شيء من أوتاره وآلته ،فعزمت على تبيين أمر العود وغيره من الملاهى، ومن أول من عمل شيئاً منها ، وما قالت العرب فى أسمائها وأسماء آلتها ؟ ليقف من احتاج إلى معرفة شيء من ذلك إليه » [1].

تعتمد بحوثى وكتاباتى على مصدرين رئيسين هما

١ـ المخطوطات الموسيقية العربية من العصر العباسى وما بعده.

٢ـ الآثار.الموسيقية الإسلامية العربية

والواقع أن منهجى فى البحث والكتابة والتأليف يختلف كل الاختلاف عن الكتب العربية الحديثة فى تاريخ الموسيقى؛ تلك الكتب التى ساعدت على نشر معلومات خاطئة ، وضد التراث الموسيقى العربى ، كما يتضح من الأسطر التالية

حول موضوع اقتباس العرب للمصطلحات الموسيقية والإيقاعات والألحان الغنائية الأعجمية ، الأمر الذى جعل الكتب العربية الحديثة تصور الموسيقى العربية وكأنها موسيقى فارسية أو يونانية .فها هو الدكتور محمود أحمد الحفنى نراه يكتب ما يلى

«وأخذ تأثر الموسيقى العربية يزداد اطرادا من عصر إلى عصر بموسيقى المدنيات المجاورة ، لاسيما الموسيقى الفارسية من الناحية العملية والموسيقى اليونانية من الناحية النظرية .ولقد وضح من أخبار المغنين والمغنيات اطراد ظهور أثر الموسيقى الفارسية فى موسيقى العرب ، وبخاصة من الناحية العملية كما قدمنا ؛ حتى دخل فى اللغة العربية كثير من الألفاظ الفارسية مما كان دليلا على عظم هذا الأثر كذلك تأثرت الموسيقى العربية بنظريات الموسيقى اليونانية ، كما ظهر فى مصنفات العرب وكتبهم » (٢).

وكتب زكريا يوسف ما يلى

« وقد استفاد العرب من نظريات اليونان الموسيقية فى عصر تقدمهم ، وترجموا كتب فيثاغورث وإقليدس وغيرهم ، ووضعوا على أساس تلك الدراسة نظرية الموسيقى العربية » (٣).

أما سليم الحلو فقد ذكر فى كتابه (تاريخ الموسيقى الشرقية) ص ١٠٢ ما يلى:

« واقتبس العرب قواعد موسيقاهم ونظرياتها من ينبوع الموسيقتين اليونانية والفارسية ».

وفى ص ١١٨ يقول :« ومن السُّلم الفارسى أخذ العرب وعملوا بنظرياته، واستعملوا بعض أصواته وألحانه وللفرس ميل عظيم للموسيقى وللفنون الأخرى، ومما يدل على تفوقهم فى الموسيقى تفوقاً لم يصل إليه شعب من شعوب الأمم الشرقية المتمدنة هو ما استنبطوا من أساليب وما ركزوا من قواعد وما أتقنوا من صناعة فى فن الموسيقى اتقانا ليس له مثيل ، حتى كانوا أسبق الأمم فى وضع القواعد والاصطلاحات الموسيقية ، التى مازلنا نحن ـ العرب ـ وكذلك الأتراك نستعملها إلى الآن ، ونسمى أكثر النغمات بأسمائها الفارسية الأصلية »

وفى ص١٨٥ يقول أيضًا : « وأما العرب فقد أخذوا الموسيقى عن الفرس وعن المؤلفات اليونانية فى أواخر القرن الثانى للهجرة » . هذه الفقرة الأخيرة قد نقلها سليم الحلو عـن غطاس عبد الملك خشبـة فى مقدمة تحقيقـه لكتاب الفارابى (الموسيقى الكبير)

أما ردودى وتعليقاتى على أقوال هؤلاء الكتاب العرب فهى كما يلى:

التأثير الفارسى :

استنادًا إلى ما ذكره الكتاب العرب المذكورين يتجلى التأثير الفارسى فى موسيقى العرب فى المجالات التالية

١ـ الألفاظ الفارسية :

تؤكد الكتب العربية الحديثة على دخول الكلمات الفارسية إلى اللغة العربية فى مجال الموسيقى والغناء . فبالإضافة إلى ما كتبه كل من الحفنى وزكريا يوسف وسليم الحلو نذكر صيانات محمود حمدى التى كتبت ما يلى

« ويتبين لنا تأثر العرب بالموسيقى الفارسية من وفرة الألفاظ الموسيقية التى دخلت على اللغة العربية ، كأسماء المقامات والدساتين ، وبعض الآلات، وأسماء بعض الدرجات الموسيقية وأنواع الإيقاعات » (٤).

وتعقيبى وردى حول موضوع دخول الألفاظ الفارسية إلى اللغة العربية كما يلى

١ـ مثلما دخلت ألفاظ فارسية موسيقية إلى اللغة العربية فإن العكس هو صحيح ؛ أى أن العديد من الكلمات الموسيقية العربية قد دخلت إلى اللغة الفارسية مثل كلمة العود واثنين من أسماء أوتاره ، وهما :(المثلث) و(المثنى)، وأسماء بعض الإيقاعات العربية ، مثل الثقيل والدور والثانى الثقيل والسماعى وأسماء بعض الآلات ، مثل: النقارة والعود (انظر حول هذا الموضوع الدراسة القيمة للدكتور حسين على محفوظ بعنوان: التأثيرات اللغوية والأدبية فى المشرق. المنشورة فى الجزء الثالث من كتاب العراق فى موكب الحضارة، بغداد ١٩٨٨م).

٢ـ يجعل بعض الباحثين العرب أصل بعض الآلات الموسيقية فارسيا ، مستندين

فى ذلك على الكلمات الفارسية الدخيلة إلى اللغة العربية، وأذكر على سبيل المثال الدكتورة شهرزاد قاسم حسن [٥] فى اعتبارها (الدنبك) آلة فارسية الأصل ؛ لأن كلمة (دنبك) هى كلمة فارسية. وهذا الرأى للدكتورة شهر زاد خاطئ من الأساس ؛ لأن أصل الآلة الموسيقية لا تحدده الكلمة الدخيلة ، بل تاريخ أول ظهور لاستعمال الآلة استنادا إلى الآثار الموسيقية التى تثبت تاريخ وموطن الآلة الموسيقية

هذا ، ولما كانت الآثار قد أثبتت وجود واستعمال (الدنبك) فى العراق فى عصر حمورابى (العصر البابلى القديم) [٦] قبل ظهور الفرس على مسرح التاريخ ؛ لذا لا يمكن أن يكون أصل الدنبك فارسيا لمجرد أن الكلمة الدخيلة فارسية

إن الدكتورة شهر زاد وغيرها من الكتاب العرب الذين يعتمدون على الكلمات الفارسية الدخيلة فى اللغة العربية لإثبات وجود التأثير الفارسى هم - كما أرى - يجهلون الحقائق التاريخية الخاصة بكيفية وزمن دخول الكلمات الفارسية إلى اللغة العربية، ودليلى فى هذا هو أن العصر العباسى (٧٥٠ - ١٢٥٨ م) قد انتهى على يد المغول بقيادة هولاكو، وتعاقبت فترات الحكم الأجنبى للعراق وهى العهد الإيلخانى ، والعهد البويهى (٩٤٦ - ١٠٧٥م) ، والعهد السلجوقى(١٠٧٥ - ١١٨٠م)، والعهد الجلائرى (١٣٣٨ - ١٤١٠م) ، وعهد تيمور لنك (١٣٩٣م) الذى احتل بغداد ثلاث مرات (١٤٠١م) ،وعهد دولتا الخروف الأسود والخروف الأبيض (١٤١٠ - ١٥٠٨م) ، والعهد الصفوى (١٥٠٨ - ١٥٣٤م). وفى سنة (١٥٣٤م) فتح سليمان القانونى بغداد وفى سنة (١٦٢٣م) فتحها الشاه عباس الصفوى. واسترجع العثمانيون مدينة بغداد فى سنة (١٦٣٩م) وأسسوا العهد العثمانى الثانى فى العراق.

إنه لمن البديهى جداً أن تدخل خلال فترات الحكم الأجنبى (الفارسى والعثمانى) كلمات أعجمية فارسية وتركية إلى اللغة العربية فى المجالات المختلفة، ومنها الموسيقى والغناء ، ولكن ليس معنى هذا أن العرب ليست لديهم مصطلحات عربية صميمة وأصيلة فى الموسيقى والغناء إن ظاهرة دخول الكلمات الأعجمية إلى اللغة العربية قد اقتصر على الفترة المظلمة ، وهى فترة متأخرة جداً من التاريخ العربى

وعلى العكس فى العصر العباسى لم تدخل إلى اللغة العربية كلمات فارسية موسيقية ، بل إن مصنفات علماء الموسيقى أمثال الفارابى والخوارزمى وابن سينا وابن زيلة وصفى الدين الأرموى لا نجد فيها مصطلحات فارسية لدرجات السلم الموسيقى ولا أسماء الإيقاعات والآلات الموسيقية، بل إنها قد استعملت المصطلحات العربية الأصيلة (٧)

إن المصطلحات الأعجمية (الفارسية والتركية) الدخيلة إلى اللغة العربية بسبب فترات الحكم الأجنبى للعراق فى الفترة المظلمة لم تخرج الموسيقى العربية عن أصالتها وصبغتها ،أى أن دخول الكلمات الأعجمية واستعمالها من قبل العرب لم يجعل الموسيقى العربية تتجاوز عروبتها ، ولا ينفى الأصالة العربية عن الفن الموسيقى والآلة الموسيقية ، أى الموضوع الذى دخلت إليه الألفاظ الأعجمية وخير مثال على ذلك نذكر دخول الكلمات التركية ـ التى لم يزل استعمالها جاريا إلى الآن ـ مثل جانم،أمان ، دوس ، أفندم، من قبل المغنين المصريين عند غنائهم الموشحات ؛ وذلك إرضاء لحكام ذلك العصر الذين يجهلون اللغة العربية.

أما سبب إدخال ألفاظ الترنم :(لالا ، للى، يالالا يالا للى ، آه يا عينى) وهى ألفاظ عربية ـ على الموشحات القديمة والحديثة أيضاً أثناء غنائها ، فقد كان لإكمال تطابق الإيقاع اللحنى الذى يراد التلحين عليه.ونفس الحال ينطبق على غناء المقامات العراقية ، أى أن استعمال الكلمات الأعجمية فى المقامات العراقية لا يراد منها المعنى الأصلى للكلمة الأعجمية ، بل لإكمال تطابق الإيقاع اللحنى ليس إلا ، وهذا ما يأخذ بيد قارئ المقام العراقى فى التسلسل النغمى

٢ـ الألحان والموالى :

إن العصر العباسى قد شهد اختلاط أنغام المدينة العربية والبادية مع أنغام الفرس والروم والهند ،إلا أن هذه الظاهرة لم تخرج الموسيقى العربية عن أصالتها؛ لأن الغناء العربى وألحانه له قوانينه الخاصة به، أما غناء الشعوب غير العربية كالفرس والروم فله قوانين أخرى

إن نظرية الغناء العربى قد أسست على علم العروض ، وعروض الشعر

العربى عربية أصيلة لم تنقل من الفرس أو الروم.

كتب إخوان الصفا وخلان الوفا ما يلى

« إن الغناء مركب من الألحان ، واللحن مركب من النغمات ، والنغمات مركبة من النقرات والإيقاعات ، وأصلها كلها حركات وسكون ، كما أن الأشعار مركبة من المصاريع ،والمصاريع مركبة من المفاعيل، والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل ، وأصلها كلها حروف متحركات وسواكن » (٨)

أما ابن خلدون (المتوفى ٦ ١٤م) فقد كتب فى مقدمته فصلا فى صناعة الغناء ، جاء فيه ما يلى:

« هذه الصناعة هى تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة، يوقع على كل صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة ، ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة؛ فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفية فى تلك الأصوات » (٩).

لقد أشار إخوان الصفا (العصر العباسى فى القرن العاشر الميلادى) إلى اختلاف الموسيقى والغناء باختلاف الشعوب ،حيث كتبوا ما يلى

« إن لكل أمة من الناس ألحانا ونغمات يلتذونها ويفرحون بها ، لا يستلذها غيرهم ولا يفرح بها سواهم ، مثل غناء الديلم والأتراك والأعراب والأرمن والزنج والفرس والروم وغيرهم من الأمم المختلفة الألسن والطباع والأخلاق والعادات

إن لغناء العربية وألحانها ثمانية قوانين هى كالأجناس لها ، ومنها يتفرع سائرها وإليها ينسب باقيها ، وهى أصل وقوانين غناء العربية وألحانها ،فما غير العربية كالفارسية والرومية واليونانية فلألحانها وغنائها قوانين أخر غير هذا » (١٠)

إن المغنين الموالى والقينات الأجنبيات لم ينقلوا إلى العرب قوانين الغناء من الفرس وغيرهم من الأعاجم إن كل ما نقله هؤلاء هو بعض الألحان الفارسية والرومية، وهذا شىء مألوف حتى فى الوقت الحاضر، وإننى شخصيا قد سمعت فى إيران أغانى فيروز العربية ولكن بكلمات فارسية

إن غالبية المغنين الذين قيل عنهم: إنهم من أصل فارسى ـ الأمر الذى دعاهم إلى التأكيد على الأثر الفارسى فى الموسيقى العربية ـ أقول إن هؤلاء الموالى قد ولدوا فى بلاد العرب ،وعاشوا وتثقفوا فيها ،وأصبحت لغتهم وروحيتهم عربية.

وبهذه المناسبة أود أن أسوق المقارنة التالية: المعروف والثابت أن الجيل الثالث للعرب المهاجرين إلى أمريكا أصبح لا يتكلم اللغة العربية بل الأمريكية، وأصبحت ثقافتهم وروحيتهم وغناؤهم وعاداتهم وتقاليدهم أمريكية، رغم أن أصلهم هو عربى ومثل هذا ينطبق على الزنوج الأفارقة الذين استوطنوا فى مدينة البصرة أو مدن دول الخليج العربى حيث الجيل الثالث لهؤلاء وما بعد قد أصبحوا فى لغتهم وثقافتهم وروحيتهم وغنائهم عربا عراقيين أو كويتيين أو سعوديين إلخ وهذه الظاهرة تنطبق ولا شك على أولاد الموالى من الأصل الفارسى أو الرومى

نخلص مما تقدم أنه ينبغى عدم المبالغة فى التأثير الفارسى فى الموسيقى والغناء العربى وتصوير الموسيقى العربية وكأنها فارسية

٣ـ الإيقاعات :

كتب سليم الحلو فى الصفحة ١٨٤ من كتابه (تاريخ الموسيقى الشرقية) ما يلى:

« واقتبسوا ـ يعنى العرب ـ نظريات الإيقاعات الميزانية وغيرها من الفنون والنظريات من الفرس واليونان ».

أما تعليقى وردى على ما كتبه سليم الحلو فهو:

يستند علم الإيقاع فى الموسيقى العربية على علم العروض والمستنبط من بحور الشعر العربى ، حيث يتبع كل بحر منها نظاما خاصا فى عدد حروفه الساكنة والمتحركة. بعد رجوعى إلى المخطوطات الموسيقية العربية من العصر العباسى وما بعد ثبت أن الإيقاعات العربية قد حافظت على مسمياتها العربية الأصيلة ؛ إذ نرى أن علماء الموسيقى غير العرب والعرب قد استعملوا المصطلحات العربية الأصيلة ونذكر على سبيل المثال الفارابى ـ وهو غير عربى ـ قد استعمل فى كتابه (الموسيقى الكبير) المصطلحات التالية

١ ـ الهزج

٢ ـ خفيف الرمل

٣ ـ الرمل

٤ ـ الثقيل الثانى

٥ ـ خفيف الثقيل الثانى

٦ ـ الثقيل الأول

٧ ـ خفيف الثقيل الأول

ومصطلحات الفارابى (٨٧٠ ـ ٩٥٠ م)[١١] المذكورة نجدها مستعملة عند كل من الخوارزمى[١٢] (المتوفى عام ٩٩٧م) ، وابن سينا [١٣] (المتوفى عام ١٠٣٧م) ،وابن زيلة[١٤] (المتوفى عام ١٠٤٨م) ،وإخوان الصفا [١٥] (القرن العاشر الميلادى) ، وصفى الدين الأرموى [١٦] (١٢١٦ ـ ١٢٩٤م) ، والحسن ابن أحمد الكاتب [١٧] (كان حيا فى سنة ١٢٢٧م)

إن أول ظهور لمصطلحات الإيقاعات الأعجمية كان فى الفترة المظلمة ، وعلى وجه التحديد عند شمس الدين الأكفانى (المتوفى عام ١٣٤٨م) حيث ورد مصطلح إيقاع الفاختى[١٨] والتركى

إن تبادل سيطرة الحكم فى العراق بين الفرس والأتراك قد أدى إلى دخول المصطلحات الفارسية والتركية وهذا أمر طبيعى لا مفر منه يحدث فى كل مكان وزمان

٤ـ السلم الموسيقى :

اتهم سليم الحلو [١٩] العرب بأنهم أخذوا السلم من الفرس وعملوا بنظرياته واستعملوا بعض أصواته وألحانه. وهذا باطل وغير صحيح إطلاقا؛ لأن مخطوطات كل من الكندى (المتوفى ٨٧٤م) ، والفارابى (المتوفى٩٥٠م) ، والخوارزمى (المتوفى ٩٩٧م) ، وابن سينا (المتوفى ١٠٣٧ م) ،وإخوان الصفا (القرن العاشر الميلادى) ، وابن زيلة (المتوفى ١٠٤٨م) ، والأرموى (المتوفى ١٢٩٤ م) ،

وعبد القادر المراغى (المتوفى ١٤٣٤ م) ، واللاذقى (المتوفى ١٤٩٤م) وهم علماء موسيقى عرب وغير عرب من العصر العباسى والفترة المظلمة لم يستعملوا إطلاقًا أى مصطلح فارسى لأصوات السلم الموسيقى ؛ وأعنى بها :(راست ، دوكاه ، سيكاه ، جهاركاه إلخ) التى يستعملها عرب اليوم

إن أول وأقدم ظهور لهذه المصطلحات الفارسية كان فى العصر المغولى (١٢٥٨ - ١٣٣٧م) حيث أوردها قطب الدين الشيرازى المولود فى شيراز سنة (١٢٣٦م) والمتوفى فى تبريز سنة (١٣١م) فى كتابه (درة التاج فى غرة الديباج) فى اللغة الفارسية - وبعد هذا الكتاب الفارسى نجد الكتب العربية منذ القرن الرابع عشر الميلادى تنقل وتنشر المصطلحات الفارسية لأصوات السلم الموسيقى العربى ، واستمر الحال فى الكتب العربية الحديثة للقرن العشرين (٢٠).

التأثير اليونانى :

ساهم مؤلفو الكتب العربية الحديثة فى نشر معلومات غير صحيحة، وصوروا الموسيقى العربية وكأنها فارسية أو يونانية ، زاعمين أن العرب قد أخذوا الموسيقى عن المؤلفات اليونانية ، وأن فيثاغورث كان أول من أوجد قواعد الموسيقى ، وأنه لولا اليونان لما عرف العالم القديم أنواع التآليف التى بنيت عليها الموسيقى ولا نسب الأصوات وتركيب الدواوين (الأوكتافات) والنظريات الموسيقية.

أما ردى على هذه المزاعم الخاطئة التى تنفيها الشواهد الأثرية ، فيتلخص فيما يلى

١- أن ترجمة العرب لبعض الكتب الموسيقية اليونانية كان مقتصرا على فترة معينة من العصر العباسى؛ إذ يستفاد من كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى (٢١) (المتوفى عام ٩٦٧م) أنه لغاية زمن إسحاق الموصلى لم تكن هناك كتب موسيقية مترجمة عن اليونانية إلى العربية

٢- أن الاستفادة من المعلومات الموسيقية اليونانية قد اقتصر على بعض علماء الموسيقى أمثال الفارابى وابن سينا والأرموى

٣- أن التأثير الموسيقى اليونانى لم يدخل إلى المجال العملى للموسيقى العربية

ولا إلى الموسيقى الشعبية

٤- أن نظرية الموسيقى اليونانية تعتمد على آلة الليرا ، ونظرية الموسيقى العربية تقوم على العود ، وشتان ما بين الآلتين ، الأمر الذى يحول دون اقتباس العرب نظرية الموسيقى من اليونان

٥ ـ كان علماء الموسيقى فى العالم مجمعين حتى وقت قريب على أن ما توصل إليه الإغريق (اليونانيون) بخصوص الموسيقى النظرية وقواعدها هو أقدم ما توصل إليه الإنسان ؛ لذا فإنهم يرون أن المعلومات المتعلقة بهذا الموضوع يجب أن تستقى من المصادر اليونانية

لقد ثبت خطأ هذا الرأى لعلماء الموسيقى الأجانب بعد صدور ترجمة النصوص الموسيقية المكتوبة بالكتابة المسمارية التى أظهرتها للنور التنقيبات التى جرت فى أطلال بعض المدن القديمة فى العراق ،وهى: (أور ، نفر ، آشور) هذه النصوص المسمارية التى ترجمت إلى اللغات الأوربية الحديثة قد قدمت الدليل القاطع على أن البابليين قد سبقوا الإغريق بما يزيد على الألف سنة فى استعمال السلم الموسيقى السباعى الذى كان مؤلفًا من خمسة أصوات كاملة واثنين من نصف الصوت ، تماما مثل السلم الموسيقى الأوربى الحديث .وعلماء الموسيقى الأجانب أنفسهم قد أثبتوا التشابه بين السلالم البابلية واليونانية التى تشكل أساس السلم الموسيقى الأوربى الحديث (٢٢).

التأثير العربى

إن موجة تأثير الموسيقى العربية قد وصلت إلى أوربا وإفريقيا وآسيا (إيران، أفغانستان ، الهند ، تركستان ، الصين ، اليابان ،وأندونيسيا) إن أغلب الآلات الموسيقية اليابانية المستعملة فى الوقت الحاضر مثل (بيوا ، كوتو ، شامزين، شاكو هاشى) قد جاءت إلى اليابان عبر الصين ، وهى ترجع فى أصلها إلى الآلات الموسيقية العربية ، فالقانون مشابه لآلة (كوتو)، والبزق أو الطنبور هو آلة (شامزين) ، والعود هو (بيوا) ، والناى هو (شاكو هاشى).

وإذا ما جئنا إلى أوربا فإننا نرى أن التأثير العربى فى الموسيقى قد انتقل إليها عن طريق الحروب الصليبية حيث اقتبست أوربا من العرب آلات الموسيقى العسكرية ، كما أن الطريق الآخر لانتقال التأثير العربى إلى أوربا كان بواسطة الفتح العربى الإسلامى لإسبانيا وصقلية والواقع أن دخول وانتشار الآلات الموسيقية العربية لم يقتصر على الأندلس فقط ، بل تجاوز ذلك إلى أقطار أوربية أخرى وهذا لم يكن ليحدث لو كانت الموسيقى العربية آنذاك غريبة جدا عن ذوق المستمع الأوربى ، بل كان هناك تقبل للموسيقى العربية.

المعروف أن المدن التى حكمها العرب قد ازدهرت حضاريا وأثرت على التطور الفكرى فى غرب أوربا .ففى منتصف القرن التاسع الميلادى كانت اللغة العربية هى اللغة الشائعة فى ميادين العلم والفن والفلسفة والأدب .لقد شكا أحد أساقفة قرطبة من هذه الحالة قائلاً:

« إن كثيرين من أتباع دينى يقرءون أشعار وحكايات العرب ، ويدرسون علما اللاهوت والفلسفة العربية ، لا لتفنيدها بل لتعلم التعبير الدقيق والأنيق بالعربية ، فأين يجد المرء اليوم هاويا يقرأ الشروح اللاتينية عن الكتاب المقدس؟ من يدرس الإنجيل والأنبياء والقديسين بينهم ؟ يا للحسرة ! إن المسيحيين الموهوبين الشباب يتعلمون لغة وأدب العرب فقط ، ويقرءون بلغة كتب العرب ، ويؤسسون مكتبات

غالية ، ويقولون فى كل مكان :إن هذا الأدب يثير الإعجاب، أما الكتب المسيحية فلا تستحق اهتمامهم .يا للألم ! لقد نسى المسيحيون لغتهم وليس هناك بين الآلاف من يكتب رسالة جيدة باللاتينية إلى صديق ما ، فى حين أن هناك كثيرين يتكلمون العربية بطلاقة وينظمون الشعر فى هذه اللغة بفن يفوق فن العرب أنفسهم فى هذا المضمار » (٢٣).

هناك دلائل كثيرة تشير إلى انتشار التقاليد الموسيقية العربية ، حيث ازدهر فى القصور والمدن الرقص والموسيقى والغناء ،وظهر موسيقيون ومغنون درسوا على يد زرياب الذى نقل من بغداد الفن والعلم الموسيقى النظرى والعملى ، وقاد الحركة الموسيقية إلى القمة

إن اقتباس أوربا للآلات الموسيقية العربية تثبته الأسماء العربية التى دخلت إلى اللغات الأوربية ، كما تثبته أيضاً الآثار الموسيقية والقطع الفنية الأوربية حيث نرى العديد من الآلات الموسيقية العربية منحوتة فى جدران وأعمدة الكثير من الكنائس الأوربية فى فرنسا وإسبانيا وإيطاليا وصقلية، أو نجدها مرسومة فى اللوحات الفنية للفنانين الأوربيين من القرون الماضية (٢٤).

لقد أثرت مدرسة زرياب ودور الطرب العربية ومجالسها الغنائية تأثيرا كبيرا على الحياة الموسيقية فى إسبانيا وبالتالى فى أوربا ، حيث ظهرت فيها نماذج شبيهة بما كان عند العرب الأندلسيين ؛ فتكونت الفرق الموسيقية الجوالة على غرار العازفين العرب وهم يقدمون الرقص والغناء فظهرت فى القرن الحادى عشر الميلادى فى جنوب فرنسا وألمانيا جماعات (التروبادور) و (المينى سنكر) واستمرت لغاية القرن الرابع عشر ، وكلها تتغنى بأوزان جديدة شبيهة بالموشحات الأندلسية والزجل الذى جاء منذ القرن التاسع الميلادى

وقد أثبتت الدراسات الموسيقية للمستشرق الإسبانى (لاريا بالاتين) أن (كانتيكات) سانتا ماريا ـ وهى إحدى أكبر المجموعات فى مجال شعر العصور الوسطى للأوربيين المدونة موسيقيا قبل ثمانمائة سنة ـ لها نفس الوزن الشعرى المستعمل فى الزجل ، ولها خواص البناء النغمى للموسيقى العربية بوجه عام و(النوبة) بوجه خاص ، والتى هى صيغة صوتية يؤدى فيها الموشح والزجل

بمرافقة مجموعة من المؤدين الذين يعزفون على آلات الرباب والعود والطبلة والرق

وقد احتوت المخطوطات التى دونت فيها أغانى هذه (الكانتيكات) على رسوم آلات موسيقية عربية متنوعة .وقد وصلت أكثر من مائتين وخمسين مدونة موسيقية لألحان جماعات التروبادور فى عدة مخطوطات ، وقد أصبحت مدار بحث ونقاش بين علماء الموسيقى ومؤرخى الأدب ، الأمر الذى أدى إلى وجود التأثير الأدبى العربى فيها

وبهذه المناسبة أود أن أذكر أطروحة الباحثة الألمانية (إيفاروت بركون) الصادرة باللغة الألمانية سنة (١٩٧٦م) بعنوان (نظريات التأثير العربى فى الموسيقى الأوربية للعصور الوسطى)

ونختتم دراستنا هذه بأهم وأكبر تأثير وفضل للعرب على أوربا فى الموسيقى، ألا وهو قيام العرب بإدخال القوس الموسيقى منذ القرن الحادى عشر الميلادى إلى أوربا ، وهذا ما أثبته علماء الموسيقى الأوربيون [٢٥] أنفسهم ، علما بأنه لا يمكن أن يتصور المرء الموسيقى الأوربية وفرقها السيمفونية بدون الآلات الوترية التى يعزف عليها بالقوس الذى اقتبسوه من العرب مع آلاتهم القوسية [٢٦].

هوامش القسم السابع

(١) المفضل بن سلمة   كتاب الملاهى وأسمائها ،تحقيق: صادق محمود الجميلى، مجلة المورد ،المجلد الثالث عشر، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤م ، ص ٣٥ وما بعدها

(٢) ابن سينا   الشفاء ، تحقيق   زكريا يوسف، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الأهوانى ومحمود أحمد الحفنى ، ص ٢، ٣

(٣) زكريا يوسف   الموسيقى العربية ، بغداد ١٩٥٢م ، ص١٢

(٤) صيانات محمود حمدى   آلة العود وصناعته ودوره فى الحضارات الشرقية والغربية ، ص ٢ ،٢١

(5) Sheherazade Qassim Hassan, Les Instruments de Musique en Irak et Leur role dans La Societe traditionell ,1980 , p . 29 , 220 .

(٦) الدكتور صبحى أنور رشيد   الموسيقى فى العراق القديم ،بغداد ١٩٨٨م ، فصل الطبلة

(٧) الفارابى   الموسيقى الكبير ، تحقيق   غطاس عبد الملك خشبة

(٨) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ، المجلد الأول ، القسم الرياضى ، ص١٨٣ـ ٢٤١

(٩) مقدمة ابن خلدون ،فصل الغناء

(١٠) رسائل إخوان الصفا ، المجلد الأول ، القسم الرياضى ، ص ١٨٣ - ٢٤١

(١١) الفارابى   الموسيقى الكبير ، ص ١٠٢٤ ،١٠٢٥

(١٢) الخوارزمى   مفاتيح العلوم ، ص ١٤٠ ، ١٤١

(١٣) ابن سينا   الشفاء ، ص ٧٤

(١٤) ابن زيلة: الكافى فى الموسيقى ،تحقيق   زكريا يوسف ، ص ٥٣

(١٥) رسائل إخوان الصفا ،المجلد الأول،القسم الرياضى،ص ١٨٣ وما بعدها

(١٦) صفى الدين الأرموى البغدادى   كتاب الأدوار ، تحقيق   الحاج هاشم الرجب ص١٤   الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية ، تحقيق   الحاج هاشم الرجب ، ص ١٩٨ ـ ٢٠٨ ، ٢٤٥ وما بعدها.

(١٧) الحسن بن أحمد الكاتب   كمال أدب الغناء ، تحقيق   زكريا يوسف

(١٨) ذكر صفى الدين الأرموى فى ص ٢٢٤ وما بعدها من الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية أن للفرس أنواع ضروب غير مشهورة بين العرب وعند كثير منهم ، وربما كان لهم فيه مصنفات يسيرة وأشهرها الفاختى   حول نفس الموضوع انظر   اللاذقى: الرسالة الفتحية فى الموسيقى ، تحقيق   الحاج هاشم الرجب ، ص ٢٤٥ ـ ٢٦٣

(١٩) سليم الحلو   تاريخ الموسيقى الشرقية ، ص ١١٨

(٢٠) نذكر على سبيل المثال الكتب التالية

١ـ الميزان فى علم الأدوار والأوزان لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى

٢ـ رسالة فى الموسيقى لعبد القادر الصفدى (المتوفى ١٥٠٩م)

٣ـ الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام لمؤلف مجهول من القرن السابع عشر الميلادى

٤ـ قانون الأصفياء فى علم نغمات الأذكياء للصفاقسى (المتوفى ١٨٣٨م)

٥ـ سفينة الملك ونفيسة الفلك لشهاب الدين الحجازى المصرى.

٦ـ الرسالة الشهابية فى الصناعة الموسيقية للدكتور ميخائيل مشاقة (المتوفى عام ١٨٨٨م)

٧ـ نيل الأرب فى موسيقى الإفرنج والعرب لأحمد أفندى أمين الديك ،

القاهرة ١٩٠٢م.

٨ ـ تحفة الموعود بتعليم العود لمحمد ذاكر بك ، القاهرة ١٩٠٤م

٩ـ الموسيقى الشرقية لمحمد كامل الخلعى ،القاهرة ١٩٠٤م

(٢١) أبو الفرج الأصفهانى: كتاب الأغانى ،الجزء الخامس ص ٢٦٩ وما بعدها.

(٢٢) الدكتور صبحى أنور رشيد الموسيقى فى العراق القديم ، بغداد ، الفصل الخاص بالسلم الموسيقى

(٢٣) يورغن ألسنر (حول قضية التأثيرات الخارجية فى تطور الثقافة الموسيقية) انظر نشرة القيثارة ، العدد (٢) لسنة ١٩٧٩م ، ص٢٥

(٢٤) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى، صورة رقم (٥ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢ ـ ٢٢).

(25) Bachmann ,W .Die Aanfange des Streichinstrumente nspiels, Leipzig 1966 , s .74,164 .

(26) Stauder,W. Zur früh geschichte der Laute , in Festschrift Helmuth Osthoff zum 66 Geburtstag Tutzing 1961, s.177 ff.

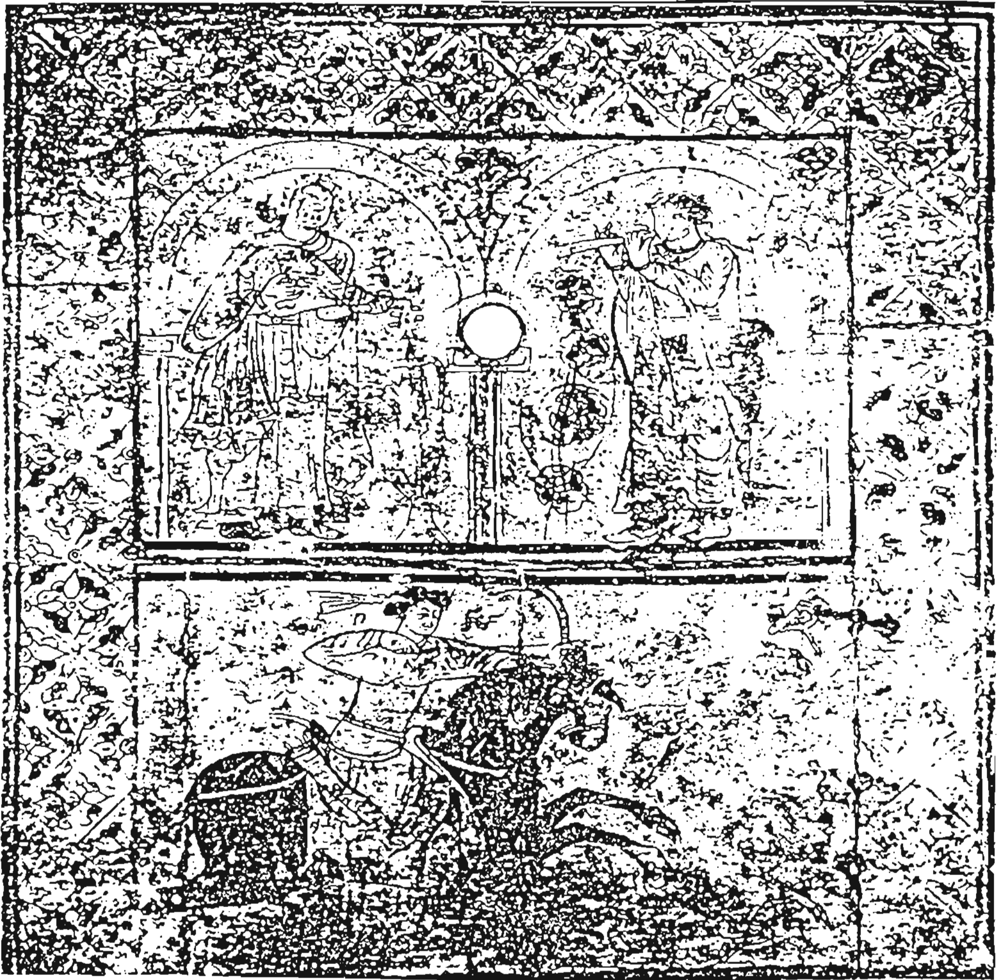
الأشكال (١ ـ ٤٠)

وهى مأخوذة عن كتاب :

الدكتور صبحى أنور رشيد

الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية

بغداد ١٩٧٥م



الشكل (١)

عود وأوبو

فريسكو (تصويرة) فى أرضية قصر الحير الغربى / سوريا

العصر الأموى (٦٦١ ـ ٧٥٠ م)



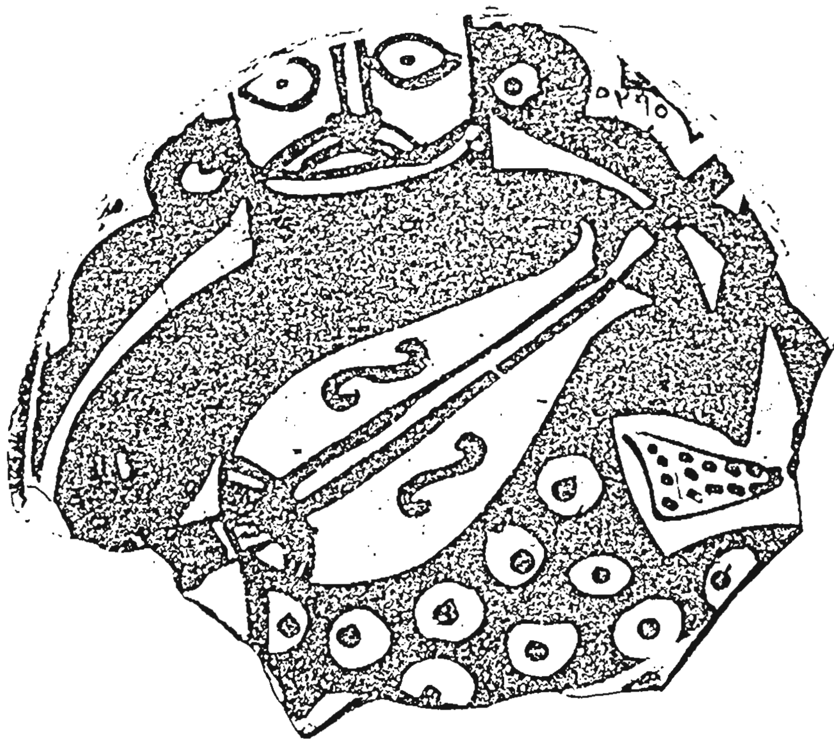
الشكل (٢)

عود

إناء مزخرف ، من العراق .

العصر العباسى ، القرن التاسع الميلادى

المتحف الإسلامى فى القاهرة



الشكل (٣)

عود

كسرة من الفخار المزخرف والمزجج

مصر ، القرن التاسع الميلادى ، سلالة الطولونيين (٨٦٨ ـ ٩٠٥م)

المتحف الإسلامى فى القاهرة



الشكل (٤)

عود

ميدالية فضية

الخليفة العباسى المقتدر (المتوفى سنة ٩٣٢م)٠

متحف برلين ، قسم المسكوكات



الشكل (٥)

عود

مسكوكة

عز الدولة بختيار (المتوفى ٩٧٨م)٠

متحف أنقرة



الشكل (٦)

عود

تحفة معدنية ، صناعة الموصل

القرن الثالث عشر الميلادى

فى المتحف البريطانى



الشكل (٧)

عود

تحفة معدنية صناعة الموصل

القرن الثالث عشر الميلادى

فى المتحف البريطانى



الشكل (٨)

عود

مخطوطة ذات تصويرية تمثل قصة (بياض ورياض)

القرن الثالث عشر الميلادى

فى مكتبة الفاتيكان فى روما



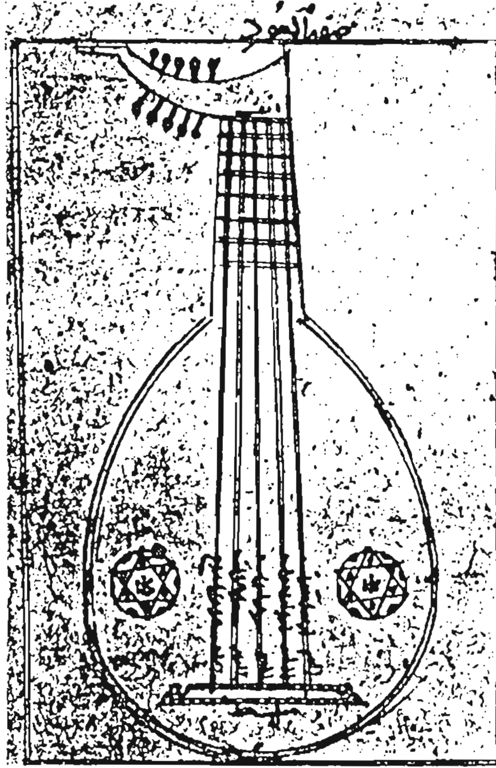
الشكل (٩)

عود

تصويرة فى مخطوطة (مقامات الحريرى)

مؤرخة فى سنة (١٣٣٤م)

فى المكتبة الوطنية فى فيينا



الشكل (١٠)

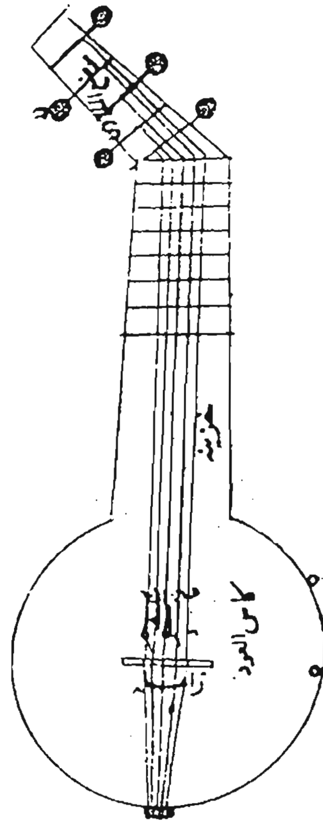
عود

مخطوطة كتاب (الأدوار)

لصفى الدين الأرموى البغدادى (المتوفى سنة ١٢٩٤م)

تاريخ الاستنساخ فى سنة (١٣٣٣م)

فى مكتبة بودليان / أوكسفورد



الشكل (١١)

عود

مخطوطة (كنز التحف)

أواسط القرن الرابع عشر الميلادى

فى المتحف البريطانى



الشكل (١٢)

عود

مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب)

القرن الرابع عشر الميلادى

مكتبة طوب قابو سراى فى إستانبول

طريقة من نوروز في ضرب الرمل

الصوت

على صبكم يا حاملين ترفقوا ، ومن وصلكم يوما عليه تصدقوا

ولا تتلفوه بالصدود فإنه ، يحاذر أن يشكو إليكم فتشفقوا

على صبكم ، يا حا ، ملين ، ترف ، فقوا

طريقة در عزال در ضرب خمس

طريقة ديكر در حسيني دور در رمل

الشكل (١٣)

تدوين موسيقى (تنويط)

مخطوطة كتاب (الأدوار) المستنسخة سنة (١٣٩٠م)

تأليف صفى الدين الأرموى البغدادى (المتوفى سنة ١٢٩٤م)

المخطوطة محفوظة فى المتحف البريطانى



الشكل (١٤)

الآلة الموسيقية   جنك.

نوع الأثر   كسرة من إناء فخارى ملون.

تاريخ الأثر: القرن ١٢ ـ ١٤ الميلادى.

وجود الأثر   المتحف الإسلامى فى القاهرة.



الشكل (١٥)

الآلة الموسيقية: جنك

نوع الأثر: تحفة معدنية صناعة الموصل/العراق.

تاريخ الأثر: القرن الثالث عشر الميلادى.

وجود الأثر: المتحف البريطانى.



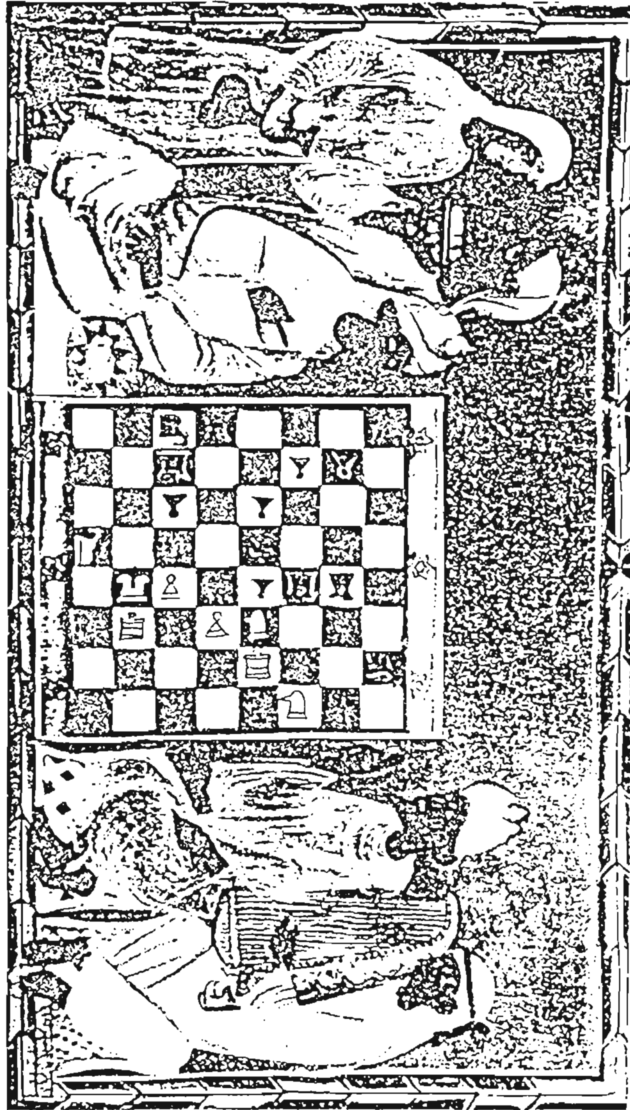
الشكل (١٦)

الآلة الموسيقية جنك.

نوع الأثر: قنينة زجاجية مزخرفة

تاريخ الأثر: القرن الثالث عشر الميلادى.

وجود الأثر: المتحف البريطانى



الشكل (١٧)

الآلة الموسيقية جنك

نوع الأثر :تصويرة من كتاب (Libro de los Juegos) من إسبانيا

تاريخ الأثر: القرن الثالث عشر الميلادى.

وجود الأثر :مكتبة الأسكوريال قرب مدريد.



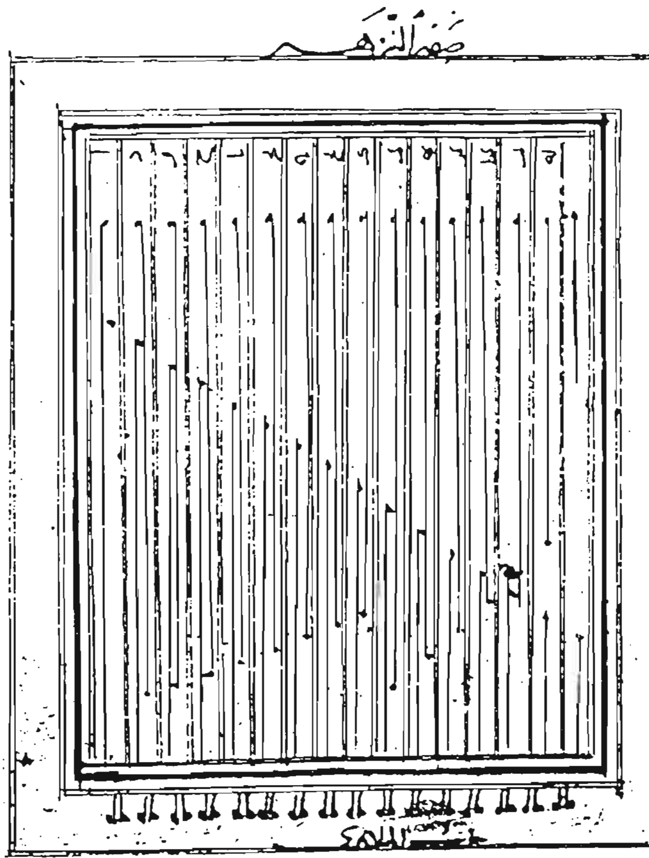
الشكل (١٨)

الآلة الموسيقية جنك

نوع الأثر : مخطوطة (كشف الهموم).

تاريخ المخطوطة القرن الرابع عشر الميلادى.

وجود المخطوطة مكتبة طوب قابو سراى فى إستانبول



الشكل (١٩)

الآلة الموسيقية النزهة

نوع الأثر مخطوطة كتاب (الأدوار) لصفى الدين الأرموى البغدادى (المتوفى سنة ١٢٩٤م)

تاريخ المخطوطة: مستنسخة سنة (١٣٣٣م)

وجود المخطوطة مكتبة بودليان / أوكسفورد



الشكل (٢٠)

الآلة الموسيقية قانون.

نوع الأثر :مخطوطة (كشف الهموم)

تاريخ المخطوطة القرن الرابع عشر الميلادى.

وجود المخطوطة مكتبة طوب قابو سراى فى إستانبول



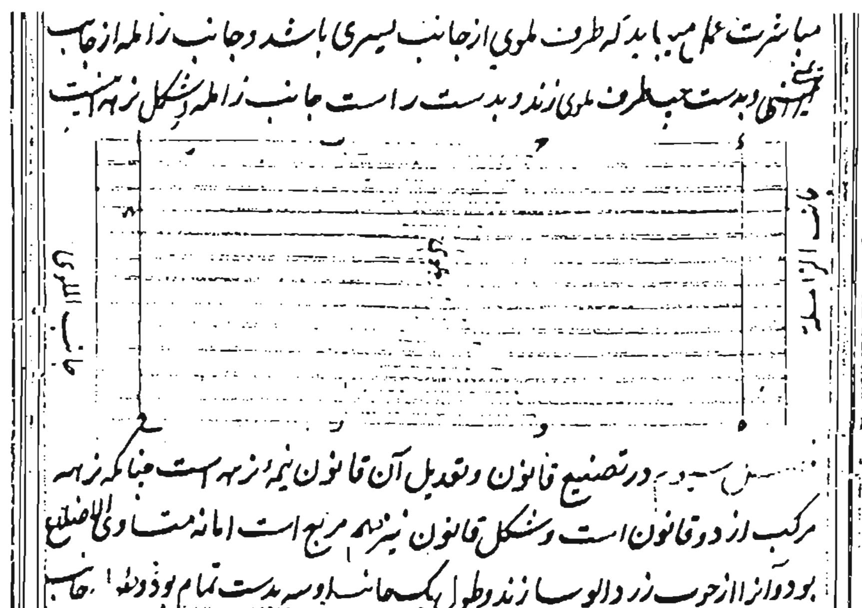
الشكل (٢١)

الآلة الموسيقية قانون

نوع الأثر :مخطوطة (كنز التحف)

تاريخ المخطوطة أواسط القرن الرابع عشر الميلادى

وجود المخطوطة المتحف البريطانى


مباشرت عمل میباید که طرف ملوی از جانب یسری باشد و جانب زامله از جانب
یمینی و بدست چپ طرف ملوی زند و بدست راست جانب زامله و شکل نزهه اینست

فصل سیوم در تصنیع قانون و تعدیل آن قانون نیمه نزهه است چنانکه نزهه
مرکب از دو قانون است و شکل قانون نیز نیمه مربع است اما نه متساوی الاضلاع
بود و آنرا از چوب زردالو سازند و طول یک جانب او سه بدست تمام بود و دو جانب

الشكل (٢٢)

الآلة الموسيقية النزهة

نوع الأثر : مخطوطة (كنز التحف)

تاريخ المخطوطة أواسط القرن الرابع عشر الميلادى

وجود المخطوطة المتحف البريطانى



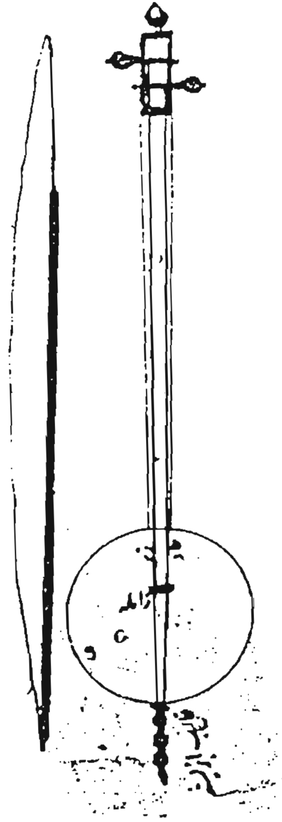
الشكل (٢٣)

الآلة الموسيقية الجوزة

نوع الأثر :مخطوطة (كشف الهموم)

تاريخ المخطوطة القرن الرابع عشر الميلادى.

وجود المخطوطة مكتبة طوب قابو سراى فى إستانبول



الشكل (٢٤)

الآلة الموسيقية   الجوزة

نوع الأثر :مخطوطة (كنز التحف) لمؤلف مجهول

تاريخ المخطوطة   أواسط القرن الرابع عشر الميلادى

وجود المخطوطة   المتحف البريطانى



الشكل (٢٥)

الآلة الموسيقية   الجوزة

نوع الأثر   رسم.

تاريخ الأثر   ١٤٥٠ م.

وجود الأثر :معرض الفنون فى واشنطن



الشكل (٢٦)

الآلة الموسيقية   ناى

نوع الأثر :مخطوطة (كشف الهموم).

تاريخ المخطوطة   القرن الرابع عشر الميلادى

وجود المخطوطة   مكتبة طوب قابو سراى فى إستانبول



الشكل (٢٧)

الآلة الموسيقية: ترومبيت (النفير).   نوع الأثر: مخطوطة (عجائب المخلوقات) للقزوينى.

تاريخ المخطوطة: القرن الرابع عشر الميلادى. وجود المخطوطة: معرض الفنون فى واشنطن.



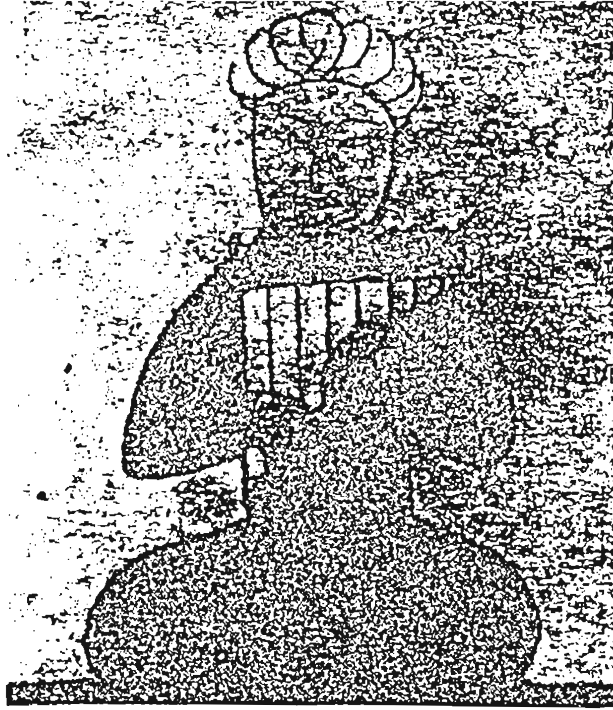
الشكل (٢٨)

الآلة الموسيقية أوليفانت

نوع الأثر تحفة من العاج فى إسبانيا

تاريخ الأثر: القرن العاشر - الثانى عشر الميلادى

وجود الأثر متحف فيكتوريا و ألبرت فى لندن.



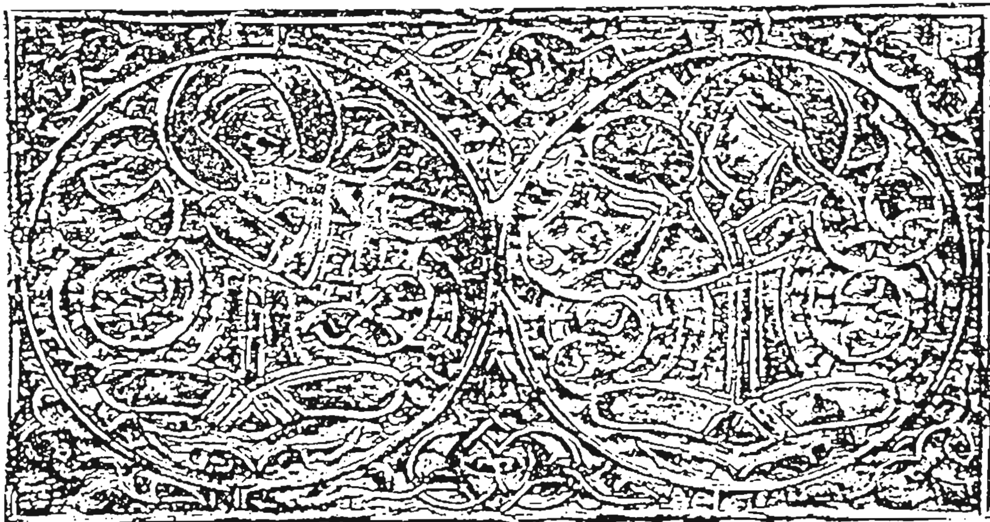
الشكل (٢٩)

الآلة الموسيقية الشعيبية

نوع الأثر مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب)

تاريخ المخطوطة القرن الرابع عشر الميلادى.

وجود المخطوطة مكتبة طوب قابو سراى فى إستانبول



الشكل (٣٠)

الآلة الموسيقية   ثنائى الناى والرق

نوع الأثر   تحفة معدنية مرصعة بالذهب والفضة

تاريخ الأثر: القرن الثالث عشر الميلادى

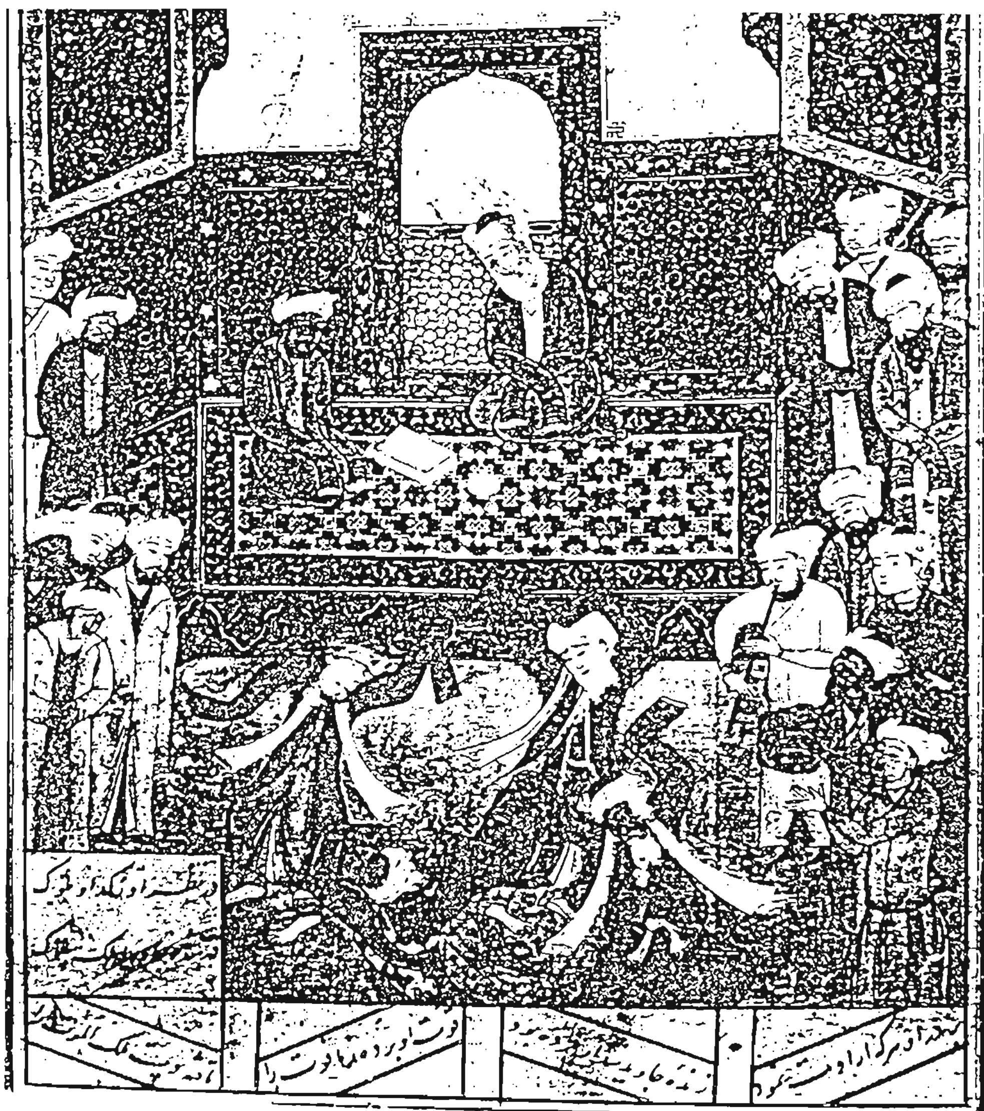
وجود الأثر :المتحف البريطانى.



الشكل (٣١)

الآلة الموسيقية ثنائى الناى والرق. نوع الأثر رسم مدرسة تبريز

تاريخ الأثر: القرن السادس عشر الميلادى. وجود الأثر: معرض الفنون فى واشنطن.



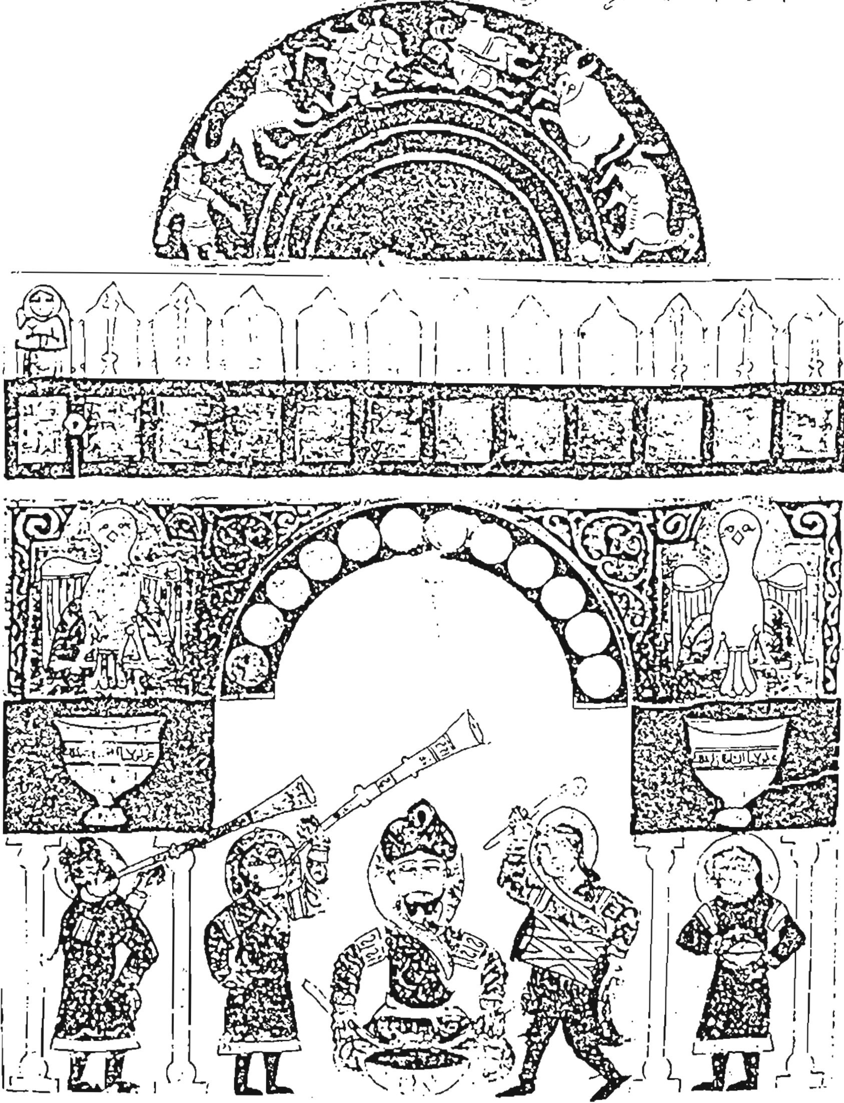
الشكل (٣٢)

الآلة الموسيقية   ثنائى الناى والرق.

نوع الأثر : مخطوطة

تاريخ المخطوطة : ١٤٨٥م.

وجود المخطوطة   مكتبة جستربيتى فى دبلن.



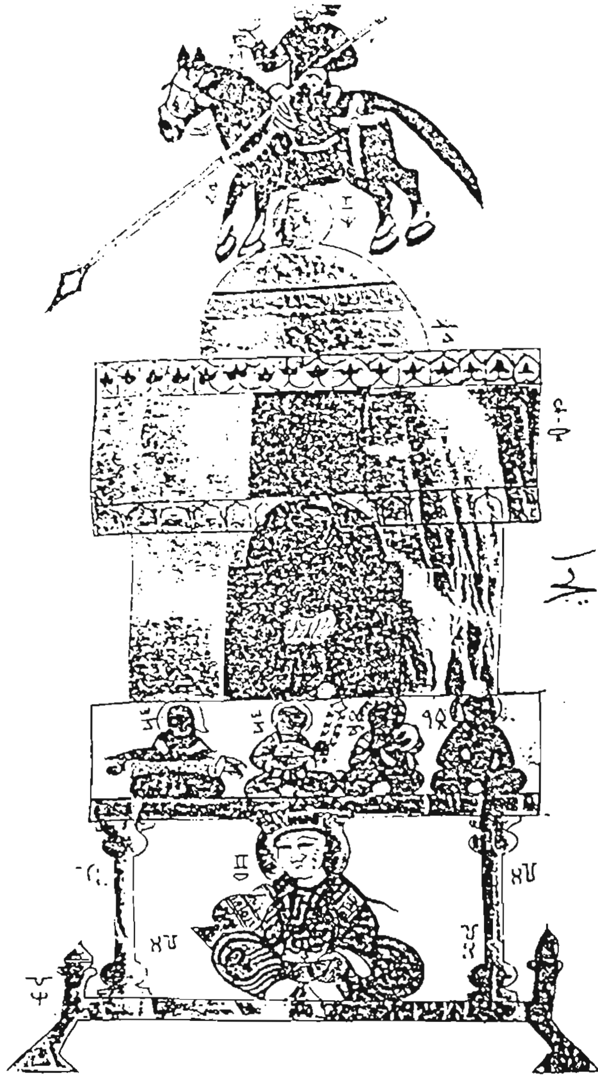
الشكل (٣٣)

فرقة الآلات الهوائية والإيقاعية

نوع الأثر مخطوطة (كتاب فى معرفة الحيل الهندسية) للجزرى.

تاريخ المخطوطة: القرن الرابع عشر الميلادى.

وجود المخطوطة متحف الفنون الجميلة فى بوسطن.



الشكل (٣٤)

فرقة الإيقاعات والعود والناى

نوع الأثر مخطوطة (كتاب فى معرفة الحيل الهندسية) للجزرى.

تاريخ المخطوطة القرن الرابع عشر الميلادى.

وجود المخطوطة متحف الفنون الجميلة فى بوسطن.



الشكل (٣٥)

فرقة النفير والنقارة

نوع الأثر   مخطوطة (مقامات الحريرى) ، الرسم للفنان يحيى الواسطى.

تاريخ المخطوطة   كتبت فى بغداد سنة (١٢٣٧ م)

وجود المخطوطة   المكتبة الوطنية فى باريس.



الشكل (٣٦)

فرقة البوق والنقارة

نوع الأثر   مخطوطة (مقامات الحريرى) ، الرسم للفنان يحيى الواسطى

تاريخ المخطوطة   كتبت فى بغداد سنة (١٢٣٧م)

وجود المخطوطة   المكتبة الوطنية فى باريس



الشكل (٣٧)

الآلة الموسيقية   طبل بدوى.

نوع الأثر   تمثال برونزى من الفسطاط.

تاريخ الأثر: القرن الثالث عشر الميلادى.

وجود الأثر   المتحف الإسلامى فى القاهرة.



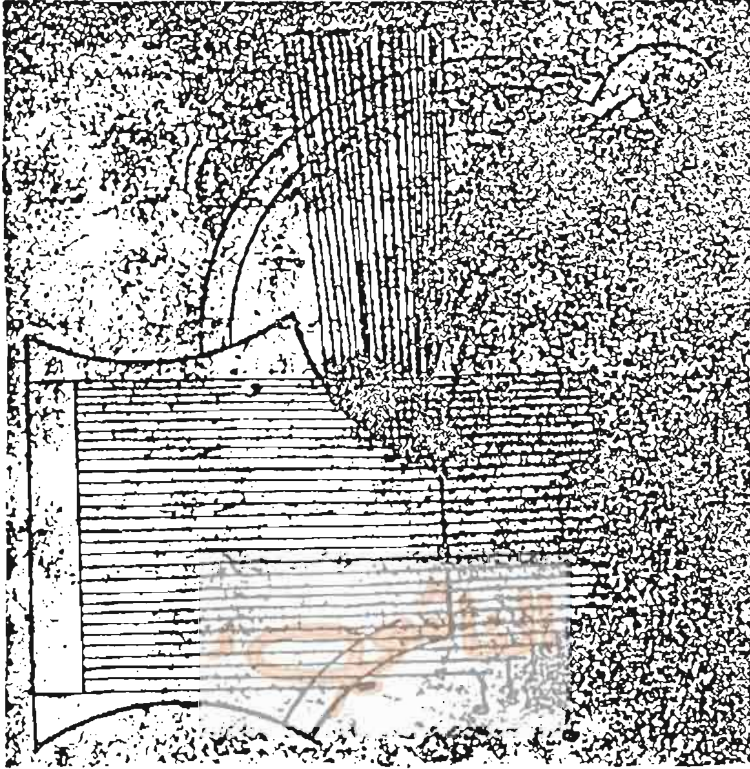
الشكل (٣٨)

الآلة الموسيقية   الرق.

نوع الأثر :تحفة معدنية صناعة الموصل.

تاريخ الأثر: القرن الثالث عشر الميلادى.

وجود الأثر :فى المتحف البريطانى



الشكل (٣٩)

آلة الشاه رود

مخطوطة كتاب الموسيقى الكبير

الفارابى (المتوفى سنة ٩٥٠م)



الشكل (٤٠)

الآلات الموسيقية   المزمار المزدوج والدف والقانون

نوع الأثر :تحفة من العاج

مكان العثور   نمرود (كالح) عاصمة آشورية

وجود الأثر   المتحف العراقى

تاريخ الأثر: العصر الآشورى الحديث (القرن التاسع قبل الميلاد)

كتب للمؤلف

الكتب العربية :

١ـ تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم بيروت ١٩٧٠م

٢ـ الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية بغداد ١٩٧٥م.

٣ـ الآلات الموسيقية فى معرض المجمع العربى للموسيقى بغداد ١٩٨٢م

٤ـ الموسيقى فى العراق القديم بغداد ١٩٨٨م

٥ـ الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى بغداد ١٩٨٩م.

٦ـ تاريخ الموسيقى العربية (تحت الطبع)

٧ـ تاريخ العود (تحت الطبع)

كما ساهم مع نخبة من الباحثين فى تأليف الكتب التالية :

١ـ حضارة العراق ، الجزء الرابع ، فصل: الموسيقى بغداد ١٩٨٥م

٢ـ العراق فى موكب الحضارة ، الجزء الأول ، فصل: الفنون الموسيقية. بغداد ١٩٨٨م.

٣ـ العراق فى موكب الحضارة ، الجزء الرابع ، فصل: الموسيقى فى العصور الإسلامية. بغداد ١٩٨٨م.

٤ـ موسوعة الموصل الحضارية ، الجزء الأول ، الفصل الخامس الموسيقى فى بلاد آشور

كتب وبحوث فى اللغة الألمانية :

١ـ بلاد ما بين النهرين، سلسلة تاريخ الموسيقى فى صور ، لايبزك ١٩٨٤م ، وقد ترجم هذا الكتاب من اللغة الألمانية إلى اللغة اليابانية وصدر فى طوكيو سنة ١٩٨٥م.

٢ـ المرجع الجديد للعلوم الموسيقية، الجزء الأول: الموسيقى فى العصور

القديمة، فصل: الموسيقى فى حضارات الكتابات المسمارية .لابر فى ألمانيا ١٩٨٩م
٣ـ الفن والحضارة ، الجزء الأول، فصل: الموسيقى فى بلاد سومر وأكد ثم فصل: الموسيقى فى بابل وآشور .مانهايم ١٩٩٧م

المؤلف فى سطور

* ولد فى الأعظمية / بغداد سنة ١٩٢٨م.
* درس علم الآثار فى الجامعات الألمانية وتخصص فى الآثار الموسيقية
* نال شهادة الماجستير من جامعة برلين الحرة سنة ١٩٦٣م ونال شهادة الدكتوراه من جامعة فرانكفورت سنة ١٩٦٦م
* قبل الدراسة فى ألمانيا كان قد درس فى قسم البيانو فى معهد الفنون الجميلة فى بغداد ، إلا أنه لم يكمل هذه الدراسة لأسباب عائلية

كان مديرا للمتحف العراقى قبل إحالته إلى التعاقد ، بناء على طلبه الخاص ؛ لأجل التفرغ للبحث والتأليف

* شغل لفترات متباينة الوظائف والمهام التالية

١ـ مديرا لمعهد الدراسات النغمية العراقى

٢ـ مديرا للمركز الدولى للدراسات الموسيقية التقليدية

٣ـ رئيسا للجنة الدراسات التاريخية فى المجمع العربى للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية

٤ـ محاضرا فى جامعة بغداد / قسم الفنون الموسيقية ، حيث قام بتدريس موضوع (تاريخ الموسيقى العربية) سنة ١٩٨٩م.

٥ـ محاضرا فى معهد الدراسات الموسيقية لعدة سنوات ،حيث قام بتدريس أصول البحث الموسيقى وكذلك تاريخ الموسيقى

٦ـ اختير عضوا فى اللجان والهيئات الموسيقية التالية:

أ ـ الجمعية الدولية للعلوم الموسيقية

ب ـ الجمعية الدولية لدراسة الآثار الموسيقية

جـ ـ اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى

د ـ لجنة النقد الموسيقى العراقية

* مقيم فى ألمانيا منذ ١٢/ ٧ / ١٩٩٠م لأغراض البحث والتأليف



